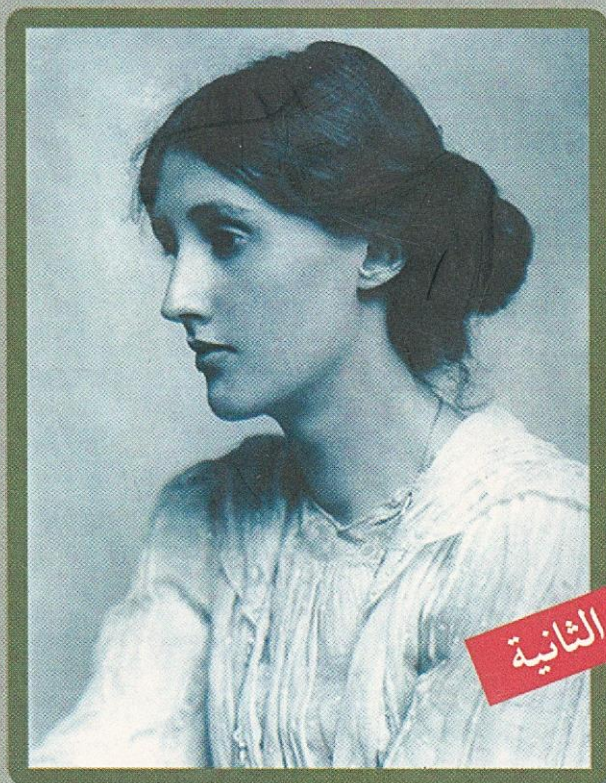


قرچينيا وولف



الطبعة الثانية

جيوبٌ مَثْقَلَةٌ بِالْحِجَارَةِ و «رواية لم تكتب بعد»

ترجمة وتقديم: فاطمة ناعوت
مراجعة وتصدير: ماهر شفيق فريد

2/761

جيوب مثقلة بالحجارة

9

"رواية لم تكتب بعد"

المركز القومي للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٧٦١ / ٢
- جيوب مثقلة بالحجارة و"رواية لم تكتب بعد"
- فرجينيا وولف
- فاطمة ناعوت
- ماهر شفيق فريد
- الطبعة الثانية ٢٠٠٩

هذه ترجمة

An Unwritten Novel

by: Virginia Woolf

وحوار متخيل معها مصدره شبكة المعلومات الدولية

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة.

سارع الجلابة مالاوبرا - الجريدة - القاهرة: ب: ٢٧٣٥٤٥٢٤ ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail. egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524-2735426 Fax: 27354554

جيوب مثقلة بالحجارة

و

"رواية لم تكتب بعد"

تأليف: فرجينيا وولف

ترجمة: فاطمة ناعوت

مراجعة وتصدير: ماهر شفيق فريد



٢٠٠٩

رقم الإيداع: ١١١٩٦ / ٢٠٠٩
الترقيم الدولي: 6 - 356 - 479 - 977 - 978
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعرفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

9	تصدير المراجع
19	جيوب مثقلة بالحجارة (مقدمة المترجمة)
31	فرجينيا وولف ، النشأة والمأساة
37	جماعة "بلوومز بيرى" الأدبية
39	بدايات الكتابة
43	الملح النقدي لأهم رواياتها
47	النسوية فى كتابات وولف
53	آخر أعمالها
56	شبح الموت حول فرجينيا
58	النهاية
61	أيام فرجينيا الأخيرة
73	رواية "الساعات"
81	عن رواية لم تكتب بعد
85	الملاحم الرئيسية للعمل
87	رواية لم تكتب بعد (١٩٢١)
115	حوار لم يتم مع فرجينيا وولف
153	المصادر والمراجع

يلزمُ أن تحددي خانةً بيضاءُ

على مسافةٍ معقولةٍ

من حصواتٍ رابضةٍ في قاعِ النهر،

حصواتٍ

ترقبُ الواقعةً على الشاطئ،

مشجوجةً الرأسُ

تسميُ الأشياءَ بأسماءٍ جديدةٍ

لأن معجمها

- الذي جلبتهُ من التُّبْتِ -

لا يناسبُ سكانَ المدينة .

ف. ناعوت

من قصيدة "جلبابُ أزرق"

تصدير المراجع

بقلم : د. ماهر شفيق فريد

يلتقى القارئ - على الصفحات التالية - بثلاثة نصوص: "رواية لم تكتب بعد"، وهي رواية قصيرة - أو نوفيلا - للروائية الإنجليزية فرجينيا وولف^(١)، ومحاورة تخيلية مع المؤلفة، وتقدمة بقلم المترجمة تحمل عنوان "جيوبٌ مُثْقَلَةٌ بالحجارة" في إشارةٍ إلى انتحار فرجينيا وولف المأساوي قبل خمسة وستين عاماً.

الرواية مروية بضمير المتكلم، ومسرحُ أحداثها - إن صحَّ أن فيها أحداثاً - عربية قطارٍ يمرُّ بالجزء الجنوبي الشرقي من الريف الإنجليزي، منطلقاً من لندن. و الراوية (الأغلب أنها امرأة) تشترك في العربية مع خمسة مسافرين لا يلبثون أن يهبطوا - واحداً في إثر آخر - في محطاتهم، فلا يتبقى معها سوى امرأة تختارُ الراوية أن تدعوها "ميني مارش". وتتخيل الراوية مواجهةً كبرى بين هذه العانس الفقيرة، ميني مارش، وزوجة أخيها المدعوة "هيلدا". وثمة لمحات عن ميني مارش بأعين

الآخرين، إلى جانب عيني الراوية: فالعاملون في المستشفى يتعجبون من نظافة ثيابها الداخلية مما يدل على أنها (وإن تكن رقيقة الحال) سيدة حسنة التربية. ولا تلبث تخيلات الراوية الصامتة أن تقاطع وتنزل إلى الأرض من سباحاتها في الفضاء عندما تروح "مينى مارش - إذ تستعد لأكل وجبتها الخفيفة: بيضة مسلوقة - تعلق بصوت عالٍ: "البيض أرخص!". وعلى طريقة تداعى الأفكار، التى شُهر بها جويس وقرچينيا وولف ووردورثى رتشاردسن، يستثير الفات الأصفر والأبيض المتساقط من البيضة سلسلة من الصور.

الرواية عميقة الجذور فى زمانها ومكانها. فهناك، مكانياً، إشارات إلى إيستبورن، وهى منتجع على شاطئ البحر، ولويس، وهى بلدة فى شرقى مقاطعة سسكس، وكاتدرائية القديس بولس فى لندن (المقابل الإنجليزى لكاتدرائية القديس بطرس فى روما) وغيرها.

وهناك نكز لجريدة "التايمز"، كبرى الجرائد اليومية البريطانية، ولـ "الحقيقة" وهى مجلة أسبوعية كانت ذات رواج شعبي فى يومها. وهناك ابتعاث لشخصيات من الماضى القريب والبعيد: مثل بول كروچر (١٨٢٥ - ١٩٠٤)، وهو سياسى من الترنسفال، كان معارضاً للنقوذ البريطانى فى جنوب أفريقيا، ثم صار رئيساً لجمهورية البوير لمدة عشرين عاماً، وتبينه صورته فى معطف رسمى بوجه ملتح صارم؛ ومثل الأمير ألبرت (١٨١٩ - ١٨٦١) زوج الملكة فكتوريا ملكة بريطانيا؛ ومثل السير فرنسيس وريك (١٥٤٠ - ١٥٩٦) وكان مستكشفاً إنجليزياً وقبطاناً بحرياً يأسر السفن الإسبانية عند عودتها من أمريكا الجنوبية،

محملةً بالذهب والفضة المسروقتين من الهند (من صور الرواية الشعرية: صورة للهنود على شكل كتلٍ متدحرجة من الرخام على جبال "الأنديز" لسحق الغزاة الأوروبيين). ومن الشخصيات التخيلية فى الرواية: مندوب مبيعات مسافر، تختار له الرواية اسم "جيمس مجردج"، وتتخيله يبيع أزراراً، ثم تردف ذلك بوصفٍ وجيزٍ لبضائعه.

هذه - باختصار - قصة إنجليزية مغروسة فى تربتها المحلية، ولا سبيل لتذوقها تذوقاً كاملاً - فثمة مستويات عدة للتذوق - إلا إذا كنت قد ركبت قطاراً إنجليزياً يخترق بك الريف الإنجليزى، وخالطت ركابه، وعرفت كيف يعيش هؤلاء القوم وكيف يفكرون ويشعرون ويسلكون.

لكن الرواية - وهنا مكمّن تشويقها وفرادتها - ثمرة حساسيةٍ حدائيةٍ تخترق طرائق السرد التقليدى والوصف الخارجى (على طريقة أرنولد بنيت وجولز وردى و ه.ج. واز، ممن اشتدت المؤلفة فى نقدهم)، وتحطم قواعد المنظور (أستعير العبارة من يوسف الشارونى)، لكى تنفذ من قشرة المظاهر الخارجية إلى اللب الروحى العميق، إلى مركز الأرض الباطنى الموار بالحرارة والجيشان والانفعال. هذه بمعنى من المعانى، "ميتا- رقصه"، بمعنى أنها انكفاءً على الذات الداخلية، وتأملٌ من جانب الراوية لطريقة كتابة رواية. وأزعم أنها تردنا إلى مقالة مؤرخة فى عام ١٩٢٥ لفرچينيا وولف، أُعيد طبعها بعد وفاتها فى كتابها المسمى "فراش موت الربان" ١٩٥٠، وعنوانها "السيد بنيت والسيدة براون" وفيها تروى الكاتبة لقاءً بينها - فى عربة قطار متجه من رتشموند إلى وترلو - وبين سيدة ستطلق عليها اسم السيدة براون، وهى نسخة مبكرة من ميني

مارش. تعاني الفقر، ويبتزها رجل يدعى السيد سميث لأسباب لا تفصح عنها الكاتبة تماماً، ولكنها تظلُّ في قلب تعاستها، محتفظةً بكبريائها الإنساني وروحها النبيل. (٢)

والحوار التخيلي الذي يعقبُ الرواية، نقلته فاطمة ناعوت عن شبكة الإنترنت ثم فامت بترجمته. وهو يلقي أضواءً على جوانب من حياة ثرجينيا وولف وفكرها وفنّها، صورة الحياة في بريطانيا في أثناء سنوات الحرب العالمية الثانية، ونزعة الكاتبة النسوية في كتابيها : " غرفة خاصة" (٣) و"ثلاثة جنيّات"، وطفولتها وخلفيتها العائلية، وعلاقتها بزوجها ليونارد وولف، ومقالاتها وقصصها القصيرة، وطريقتها في التآليف الروائي، وانتحارها غرقاً في نهر أوز القريب من بيتها، ومذكراتها التي دأبت على كتابتها منذ سن الخامسة عشرة وكلها أمور ضرورية لفهم رواياتها الكبرى التي أحلتها مكاناً رفيعاً بين روائيين النصف الأول من القرن العشرين.

"رواية لم تُكتب بعد" (٤) - مثل أغلب أعمال ثرجينيا وولف - قصيدةٌ نثرٍ متطاولة، وجوهرةٌ محكمة الصنع أحسن الصائغ نحتها، ولكنها - إلى جانب إنجازها التقني (٥)، بل قبل ذلك - رحلة في أعماق النفس، تصطنع منهجَ المونولوج الداخلي وتتوسل بتدفق تيار الشعور والصورة الشعرية المحلّقة والأسلوب الانطباعي إلى الغوص في أعماق الشخصية، وما تموج به من صفاءٍ وكدرٍ، وما يعترّيها من تقلّبات متصلة.

هذه روائية مرهفة الحس، حادة الذكاء (كان عارفوها يخشون سخريتها اللاذعة)، مصقولة الأسلوب، مدربة الحساسية، تستحق أن يُذكر اسمها - فى نفس واحدٍ - مع عمالقة الرواية السيكلوجية من أمثال هنرى جيمز، وكونراد، وجويس، ولورنس، وبروست.

هذا - فى تصوّرى - كتابٌ يقدّم للقارئ متعةً ثلاثية :

فهناك أولاً فنُّ فرجينيا وولف القصصى الذى يمتاز بتقمصه بخائل النفس وقصده فى التعبير وخلوه من الزوائد والحواشى.

وهناك ثانياً مقدمة فاطمة ناعوت الجامعة بين سعة المعرفة بموضوعها والقدرة على تقمص خبرة الكاتبة على نحوٍ يجعل من المقدمة أثراً فنياً، بحقه الخاص، ليس فيه دوجماتية النقاد الأكاديميين، ولا سطحية النقاد الانطباعيين.

وهناك ثالثاً قصة فرجينيا وولف فى ثوبها العربى الراهن، حيث جاورت المترجمة فيه بين أمانة النقل مع طلاقة الأداء.

فى مؤتمر "الترجمة وتفاعل الثقافات"، الذى أقامه المجلس الأعلى للثقافة على امتداد أربعة أيام من ٢٩ مايو إلى ١ يونيو ٢٠٠٤، ألقى فاطمة ناعوت بحثاً بعنوان "ترجمة الشعر: فعلٌ إبداع". وأحسب أن دعواها فى هذا البحث يمكن أن تنسحب على كافة ألوان الترجمة الأدبية سواء كان النصُّ المترجم قصيدةً أو روايةً أو قصةً قصيرةً أو مسرحيةً أو مقالةً. ولأن قصة فرجينيا وولف - كما أسلفت - تدخل، بمعنى من المعانى، فى باب الشعر المنشور، فقد حرصتُ المترجمة على أن تمتصَّ

جزءاً من الطاقة الشعرية للنص، وسعت إلى أن تخرج بإبداع موانٍ
لا مجرد تابع ذي درجة أدنى. وسيجد القارئ - الذي يتجشم
جهد معارضة ترجمتها على الأصل - أنها قد وفقت في مسعاها
وأضافت إلى اللغة العربية - شأن الصانع البارِع - جوهرة صغيرة
محكمة الصنع.

الهوامش

(١) فرجينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١)، أديبة إنجليزية، ابنة السير لزلى ستيفن محرر "معجم السير القومية"، فى ١٩١٢ اقترنت بليونارد وولف، وهو صحافى وكاتب. كانا يديران مطبعة هوجارث التى نشرت أغلب كتبها. أدرك الناس أن روايتها الأولى "الرحلة البحرية إلى الخارج" ١٩١٥ عمل مرموق، وسرعان ما أردفت النجاح الذى لاقته برواية "الليل والنهار" ١٩١٩، ثم رواية "غرفة يعقوب" ١٩٢٢. فى هذه الأثناء كانت قد نشرت تجارب أخرى عديدة مكتوبة على نحو جيد، جمعتها فى كتابها المسمى "الاثنتين أو الثلاث" ١٩٢١. وبهذا الأسلوب الجديد كتبت رواياتها التالية: مسز دالواى ١٩٢٥، "نحو المائة" ١٩٢٧، و - إلى حد ما - "أورلاندو" التى تعد "سيرة" ١٩٢٨. من بين رواياتها الأخيرة نالت رواية "السنون" ١٩٣٧ استحسان النقاد (وكانت دائمة الجدل معهم). بدلا من أن تكتب روايات تستخلص أفكار شخوصها مما يقولونه أو يفعلونه، أو تقدم تسجيلا لأفكار أفرادها نستشف منه طرازهم، اختارت أن تكتب روايات يتكشف الفكر فيها على نحو دقيق إلى الحد الذى تفقد معه الكلمات والأفعال كثيرا من أهميتها. تكمن قيمة كتبها - جزئيا - فى فهمها لهذه الشخصيات التى تكتب عنها، وجزئيا فى التوفيق الذى كان يصاحبها فى استخدام الكلمات. جعلتها هذه المزايا من أحسن نقاد الأدب فى زمانها، وقد نشرت مقالات نقدية هى: القارئ العادى ١٩٢٥، القارئ العادى (الجزء الثانى) ١٩٣٢. غرقت قرب لويس بمقاطعة سسكس فى الثامن والعشرين من مارس عام ١٩٤١، وأثبت قاضى التحقيق فى الوفيات أنها انتحرت. (انظر دائرة المعارف البريطانية - مجلد ٢٢ - ص ٧٣٣، جامعة شيكاغو، طبعة ١٩٤٥).

(٢) انظر ترجمة مقالة "السيد بنيت والسيدة براون" فى كتاب "نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث"، بأقلام هنرى جيمز وجوزيف كونراد وفرجينيا ولف و د. ه. لورنس وبرسى لوبك، ترجمة وتقديم د. إنجيل بطرس سمعان، مراجعة د. رشاد رشدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤، يضم الكتاب مقالة أخرى مهمة لفرجينيا ولف هى "الرواية الحديثة" (١٩١٩).

وجدير بالذكر أن ثلاثاً من روايات وولف الكبرى قد تُرجمت إلى العربية: مسرّ دالوايّ و" إلى المنارة" و" الأمواج"، وبعض مقالات و أقاصيص لها، مثل أقصوصة "بيت مسكون". وهناك: القارئ العاديّ: مقالات في النقد الأدبي، وترجمة د. عقيلة رمضان، مراجعة د. سهير القلماوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٧١. و: غرفة تخص المرء وحده، ترجمة د. سميرة رمضان، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩. والدكتورة عقيلة رمضان دراسة باللغة الإنجليزية عن "روايات فرجينيا ولف الرئيسية" (مكتبة الأنجلو المصرية). وحديثاً أصدرت سلسلة روايات الهلال ترجمة لرواية مايكل كانتنجام "الساعات" وهي عن حياة فرجينيا ولف.

(٣) لا أوافق - لأسباب لغوية - الدكتورة سميرة رمضان على ترجمة عنوان كتاب فرجينيا ولف "A Room of One's Own" إلى "غرفة تخص المرء وحده". فالمرء لا تطلق إلا على الذكر (مؤنثها: امرأة). ومدار الكتاب كله حاجة المرأة الموهوبة إلى غرفة خاصة بها وبخل سنوي يكفل لها التفرغ للكتابة.

(٤) نشرت الرواية لأول مرة في ١٩٢١ بين دفتي مجموعة من القصص القصيرة "الاثنتين أو الثلاثة".

(٥) يقول أحد نقاد فرجينيا ولف (ضاع منى اسمه - أو اسمها - منذ ترجمت كلماته هذه منذ سنوات، واحتفظت بها بين أوراقى) فى مقدمة طبعة حديثة لإحدى رواياتها. "لعل أبرز ما يميز إنتاج فرجينيا ولف هو تكتيكها الباهر، ذلك التكتيك الذى يشبه تكتيك هنرى جيمز وبروست من حيث الحذق الانفعالي والتفسير المركب للحالات النفسية. إن روايتها المسماة "العلامة على الحائط" بمثابة عرض تطبيقي لمنهجها هذا: فهي تدع الشيء ثابتاً، وتجعل العقل يدور حوله وحول كل التداعيات التى يستثيرها، محققة ذلك بمرونة اللاعب الرياضى وانطلاقه. ومنهجها هو المنهج الذى سبق لبروست أن طوره قبلها بسنوات، والذى يتضمن توازناً بالغ الدقة من حيث الانتباه: فهناك، من ناحية، رهافة الحس باللاشعور، وحركة الفكر أو الانفعال من ثمة. وهناك السيطرة الذهنية على ذلك الحس من ناحية أخرى. إنه منهج قريب من التحليل النفسى، مع اختلاف واحد هو أن الموضوع والمراقب المتحكم يقدوان عندهما شخصاً واحداً. إن بروسى فى روايته " فى ظل الفتيات الشابات بين السطور"، يصف قن ألبستر، مشيراً إلى علّة وجود هذا المنهج: ألا وهى تحرير الحواس من الكبح الذى تفرضه الموصفات أو العادة على الانطباع، وتمكين الفنان من أن يقدم الشيء تقديماً يتسم بالوضوح وجمال الجدة فى عين الوقت، كأنما نراه لأول مرة .

ولعل خير ما يمثل تكتيك فرجينيا ولف هو الصفحات الأولى من روايتها "غرفة يعقوب"، خصوصاً حين تصور انطباعات الطفل عن الرمال والبركة بين الصخور، والصانعين المستغرقين فى النوم، والسفينة: وهى الانطباعات التى تقدمها الكاتبة بتضارب ظاهرى، محدثة فينا تلك الهزة التى يستثيرها التقاء المرء بشيء ما لأول مرة. وتركز الكاتبة الأحداث فى بؤرة واحدة بنفس القدر من الذكاء والمفاجأة اللذين لا يقتان ينتقلان من شيء إلى شيء إلى شيء ، كأنما تنتظر فى منظار سحري. تقول الفنانة: انظر أولاً، ثم اربط بين المرئيات ثانياً. وهكذا قفى وصفها دمعاً مسز أمبروز فى الرحلة البحرية إلى الخارج، نرى أولاً - كأنما من خلال غمامة - الدمعة المستديرة المرتعشة

جيوب مثقلة بالحجارة

(تقدمة المترجمة)

فرجينيا وولف، "الثورة الهادئة"، بتعبير مايكل بننجام وكما وصفها بعض أصدقائها المقربين. وهى إحدى أهم القامات فى الأدب الإنجليزى ورواده فى حركة التحديث الروائى. صنعتُ إسهاماً مهماً فى تغيير شكل الرواية الإنجليزية، إذ نجحَ حسُّها التجريبيُّ فى تطوير الأسلوب الشعريِّ خلال السرد القصصىِّ والروائىِّ عبر اعتمادها التقنيات التجريبية مثل : المونولوج الداخلى^(١)، الانطباعية الشعرية^(٢)، السرد غير المباشر^(٣)، المنظور التعددى^(٤)، إضافةً إلى ما يُعرف نقدياً بـ "تيار الوعى"^(٥).

interior monologue (١)

poetic impressionism (٢)

indirect narration (٣)

multiple perspectives (٤)

stream of consciousness (٥)

يعتمدُ منهجُها الكتابيُّ على استشفافِ حيواتِ شخوصِها من خلال الغُورِ داخلِ أفكارِهم و استدعاءِ خواطِرِهم وهو ما يسمى "استثارة حالاتِ الذهنِ الإدراكية"، حسيًا ونفسيًا، والذي يُشكّل نموذجًا لطرائقِ تداعياتِ الوعيِ البشريِّ. تُفَعِّلُ وولف ذلك من خلال رصد وتسجيلِ لحظاتِ الوعيِ المتناثرة داخلِ الذاتِ وداخلِ المخِ البشريِّ لتعيدَ ترتيبها وفق صورةٍ شكياليةٍ ترسمُها وولف بحنكتها الروائية .

تلتقي تقنياتها تلك مع تقنيات كلٍّ من "بروست" و "جويس"^(١)، متجاوزةً بذلك التقنية التقليدية في القصِّ والرواية، التي انتهجت الوصفَ الخطيَّ المتنامي زمنيًا والرصدَ الموضوعيَّ للحدث، والتي ميّزت رواية القرن التاسع عشر.

عمدَ أسلوبُها إلى تصاعدِ الوعيِ الذهنيِّ لشخوصِ روايتها في تزامنٍ مع التصاعدِ السرديّ للحدث. الكتل الزمنية تتراص متوازيةً في الذاكرة وبالتالي في الرؤية الدرامية. المشاهدُ غيرُ المكتملة تتقاطع وتشتبك لتخلقَ لوحةً أرحبَ وأشدَّ تعقيداً. التنوعُ الأسلوبيّ للقصِّ داخل الرواية الواحدة يذكّرُ القارئَ دائماً أن خطأً شعرياً أو خيالياً متورطاً في العمل .

إن تبنيَ تيارِ الوعيِ في السردِ القصصيّ والذي يتراوح بين التفاصيل الدنيوية اليومية العادية و بين الإسهاب الغنائي، إضافةً

Proust & James Joyce (١)

إلى الخبرة العالية بطرائق تشكّل المشهد، هما من أهم أدوات وولف الكتابيّة، التي أظهرت لقارئها مدى أهمية استغلال وتنمية قدرات الخيال التشكيلي في حياتنا اليومية، كما هو لدى المبدع، في بناء النص.

اشتهرت وولف باستدعاءاتها الشعريّة التي تستخلصها من ميكانيزم التفكير والشعور البشري. كانت، مثل بروس وجويس، قادرةً بامتياز على استحضار كافة التفاصيل الواقعيّة والحسيّة من الحياة اليوميّة، غير أنها دأبت على انتقاد أسلوب مجايليّها "آرنولد بينيت" و"جون چولز وورثي" بشأن اهتمامهما البالغ برسم واقعيّة ميكروسكوبيّة وثائقيّة مفرّغة من الفن، وهو ما انسحب عليهما من روائى القرن الـ ١٩ . كانت ترى أن الواقعيين المعاصرين الذين يزعمون الموضوعيّة العلميّة الحياديّة هم زانغون بالضرورة، طالما لا يعترفون بحقيقة أنه لا حياد تاماً في الرؤية، لأن "الواقعيّة" يتمّ رصدّها على نحوٍ مختلفٍ باختلاف راصديها. الأسوأ من ذلك، من وجهة نظرها، أن محاولتهم الوصول للموضوعيّة العلميّة الدقيقّة تلك غالباً ما ينتجُ عنها محضُ تراكمٍ زمنيٍّ للتفاصيل.

كانت وولف تطمح إلى الوصول إلى طريقة أكثر شخصانيّة وأكثر دقّة كذلك في التعامل مع الواقع روائياً. لم تكن بؤرة اهتمامها "الشىء" موضوع الرصد، ولكن " الطريقة التي يُرصد بها الشىء" من قبل "الراصد". وقالت في هذا الأمر: "دعونا نرصدُ الذرّات أثناء سقوطها فوق العقل بترتيب سقوطها نفسه، دعونا نتتبّع التشكيلَ مهما كان مفككاً

وغير مترابط التكوين، سنجد أن كلَّ مشهدٍ وكلَّ حدثٍ سوف يصيبُ رميةً في منطقة الوعي .

قارنَ النقادُ بين كتابات وولف وبين ما أنتجه فنانو المدرسة ما بعد الانطباعية post-impressionism في الفن التشكيلي من حيث التأكيد على التنظيم التجريديّ لمنظور الرؤية من أجل اقتراح شبكة أوسع للدلالات والرؤى.

تُعتبر وولف، إلى مدى أبعد من أي روائي آخر باستثناء چويس، أول من أنتج الرواية الإنجليزية الحديثة، التي نأت بشدة عن الشكل التقليديّ المطمئن آنذاك منذ القرن التاسع عشر، بكل ما تحمله تلك الرواية من ملحمة البطولة، وفرط العاطفة، والإعلاء الأخلاقي المتزمت، وكذا رؤاها الجامدة المتجمدة الدوجمائية، ثم الهيكل الكلاسيكي الثابت : استهلال مباشر واضح، متن وذروة، ثم نهاية ختامية تبشيرية أو إصلاحية.

أضحت الرواية في يد وولف أكثر بريقاً والتباساً وتوتراً، موشاةً بخيط رهيف من الفوضوية والتحرر والشعرية أيضاً، كما أنها بالأساس بالبشر المهمشين أو الذين يعانون من مشاكل نفسية ما . لم تحفل كثيراً بكتابة رواية تبشيرية أو إصلاحية، لكنها عمدت إلى إظهار كيف تنصهر الحياة في ألوانها الخاصة بكل ما فيها من تقاطعات اليومية البسيط والعميق الفلسفي. وبطبيعة الحال استمرت الرواية التقليدية تُكتب منذ وبعد عصر فرجينيا وولف، لكنها بعد وولف لم تعد - مطلقاً - كما كانت.

أمنت وولف بأن الرواية التي كُتبت في عصرها وما قبله: بينائها المحكم وزخم العاطفة والحماس بها، كانت تتصل بالعالم وبالبشر على نحو عيثنى. وشبهت ذلك بقاربٍ ملئ بالمستعمرين والمبشرين الذين يغامرون باقتحام دغلٍ متشابك وكثيف بقصد غزوه وإخضاعه. وتقول وولف عبر رواياتها إن العالم أشدُّ ضخامةً وتعقيداً وغير قابل للاختراق والإخضاع على أى نحو، وإن القيمة الجمالية الفنية هي الهدف الأوحـد للقص، ولذا فإن أى كاتب يحاول أن يطهر الدغل من أشجار كرمه أو من نباتاته الشيطانية المتسلقة سوف يثيرُ زعرَ الضواري والوحوش وإن يسلم من غضبتهـا. كأنما يحاول أن يفرد طاولةً للشاي أمام تلك الكواسر ثم يذهب في شرح البروتوكولات والتقاليد حول ما يجب وما لا يجب فعله من تقاليد المائدة. هذا ما يفعله الكاتب حين يكتب تلك النهايات السليمة والنافعة الطويالية ذات الطابع الإصلاحى.

قدمت وولف شهادةً للعالم، عبر كتاباتها، رصدتُ وسجلتُ فيها طُرزه ونماذجَه، لكنها لم تسعَ مطلقاً إلى تقويمه أو إخضاعه ضمن أية منظومة خاصة، لأنها أمنت أن الكون يُنتجُ نظامَه الخاصَ بنفسه. من أجل هذه الرؤية الحداثية، اتُهمت وولف دائماً، من قِبَل الإصلاحيين، بأنها تكتبُ من أجل لا شىء.

الملمح الأساسى لعبقرية وولف، الظاهرة منذ بداية مشروعها الأدبى، هو إصرارُها على تأكيدِ مراوغة العالم بوصفه أوسعَ وأكثرَ تعقيداً من أن نضعَ اشتباكاتَه تحت بؤرة النقد من خلال أية حياة فردية. "جربُ أن تدخلَ وعىً إنساناً، أى إنساناً، وسوف تجد نفسك فوراً

منقاداً إلى حيوات العشرات من البشر الآخرين الذين يكملون، ويتقاطعون مع، حياة هذا الإنسان، كلٌّ على نحوٍ مختلف.

فهمت وولف أن أية (شخصية) كتبت عنها، حتى الشخصيات الهامشية، كانت (تزور) روايتها من خلال (رواية) ذاتية تخصُّ تلك الشخصية، وأن تلك الرواية غير المكتوبة تضمُّ، إلى جانب مشروعها الرئيس، ألأمَ وأقدارَ تلك الشخصية: هذه الأرملة، أو ذاك الطفل، أو تلك العجوز المسنة، أو حتى المرأة الشابة التي لم تظهر في رواية " الخروج في رحلة بحرية" ^(١) إلا في مشهد عبورها الحديقة العامة فقط.

بعد روايتين تقليديتين نسبياً، بدأت وولف في تطويع مداخلها التي مهّدت لها اللعب على بنيةٍ خياليةٍ أكثر رحابةً حيث:

- التطوّر المشهدى المتصاعد حلُّ محلِّه التشكيلُ عن طريق التراصُّ الرقوى.

- الاشتباك المباشر مع الواقع والتراكمُ الزمنى استُبدلَ بهما التراوحُ الملتبس للعقل بين الذاكرة وبين الوعي.

ومن ناحية أخرى يربط المشهدُ المركّب للتيمة الرمزية بين شخوصٍ ليس من علاقة واضحةٍ بينهم في القصة ذاتها.

كل تلك التقنيات أُلقت على عاتق القارئ متطلباتٍ جديدةً في فنِّ التلقى، من مقدرةٍ على تخليقٍ وإعادة بناءِ الصورة الكلية من

The Voyage Out (١)

جزئيات متناثرة ليست بادية الصلة. من هنا كانت صعوبة قراءة فرجينيا وولف.

فى رواية "غرفة يعقوب"^(١) ١٩٢٢ نجد أن صورة البطل الكلية تتركب من سلسلة من وجهات النظر الجزئية المختبئة داخل النص والتي ترسم بورتريها إنسانياً وسيكولوجياً له من خلال شخوص العمل. وفى رواية "الأمواج"^(٢) ١٩٣١، ثمة منظورٌ - متعدد الرؤى لشخوص الرواية فى حواراتهم الذاتية مع أنفسهم خلال علاقة كل منهم بالشخص الميت - فى الرواية - "بيرسيغال" - يتم تكسيه على عشرة فصول، تلك الفصول بدورها تُكوّن منظوراً إضافياً يصف رحلة يومٍ واحد من الفجر إلى وقت الغسق.

الرواية الأخرى التى تلعب فيها وولف لعبة الزمن أيضاً، أى رواية اليوم الواحد، هى "مسز دالواى"^(٣)، عملها الأشهر، حيث ترتب البطلة، السيدة دالواى، لحفل المساء وفى أثناء ذلك تستدعى - ذهنياً - كامل حياتها مثل شريط سينمائى منذ الطفولة حتى عمرها الراهن فى الخمسين.

مشكلات الهوية ومدى التحقق والإخفاق لدى شخوص سردها هى الهمُّ الثابت لدى وولف والمحرك الأول وراء تلك الإزاحات المنظورية فى

Jacob's Room (١)

The Waves (٢)

Mrs. Dalloway (٣)

أعمالها. ولذا غالباً ما تلجأ وولف إلى تجسيد الشخصيات غير المتحققة وغير المكتملة ومن ثم إلى البحث عن الشيء الذى سوف يحقق اكتمالها .

ترتكز كتابة وولف على لحظات الوعى العليا، وبالمقارنة ببعض أعمال جويس التى تتناول البصيرة كنوع من القوى الأسطورية، نجد أن وولف تعالج الأمر كملكة ذهنية حين يفعل العقل أقصى طاقاته ليعتمد الخيال.

لا أحد يقرأ وولف بغير أن يؤخذ بالاهتمام الفائق الذى تعطيه للمخيلة الإبداعية. فشخصياتها الرئيسيون يفعلون حواسهم فيما وراء المنطق العقلى، كما أن أسلوبها السردى يحتفى بالدوافع الجمالية التى تنظم الأبعاد المتنافرة فى كل متناغم متسق. ترى وولف أن الكائن البشرى لا يكون مكتملاً إذا لم يشحذ طاقاته الحدسية والتخيلية فى أقصى درجاتها. ومثل كل كتاب الحداثة، نجد وولف مفتونة بالعملية الإبداعية ولحظات الكتابة، وغالباً ما تضع إشارة لها فى أعمالها، فنجدها حيناً تصف كفاح الرسام من أجل بناء لوحته فى "صوب المنارة"^(١)، وفى حين آخر تجسد حال الكاتب ونويانه من أجل بناء روايته، كما فى "رواية لم تُكتب بعد"^(٢) التى تناولناها بالترجمة ضمن هذا الكتاب.

To the Lighthouse (١)

An Unwritten Novel – القصة التى سنقوم بترجمتها فى هذا الكتاب.: (٢)

Monday or Tuesday"- New York: Harcourt, Brace and From .
Company, Inc., 1921.

إذن تحاول وولف فى هذين العملين استكشاف طرائق تَخْلُق العمل الإبداعى فى مخيلة العقل البشرى. فقد لاحظت وولف أنه لا يمكن لقارئ الرواية (المكتملة) أو لمشاهد اللوحة التشكيلية (المكتملة) أن يستقرى خطوات ميكانيزم هذا التَخْلُق الإبداعى المعقد: الملاحظة، الغربة، التنظيم الإحداثى والحدثى (من إحداثيات وحدث)، رسم خريطة العلاقات والتأويلات... إلخ، ثم الصياغة وإعادة الصياغة حتى يكتمل العمل فناً سوياً. فالعقل البشرى يقوم بأشد العمليات تعقيداً لتنظيم الوعى والإدراك مع اللموسات، الأمر الذى لا يمكن رصده أو نقله بشكل كلى وبإتمام داخل إطارٍ وصفى محدد مهما بلغت دقته. ومن هنا جاءت فكرة هذه الرواية التى لم تُكْتَب بعد.

فى "رواية لم تُكْتَب بعد" ترصدُ وولف حالاتِ التَخْلُق الذهنى لجنين روايةٍ فى طريقها إلى التَخْلُق عن طريق أخذ القارئ عبر بداياتِ روايةٍ لم تكتمل بعد، راصدةً كيف يمكن أن تكتمل على أنحاء متباينة. تتحرك القصة أماماً وخلفاً بين حائطين من الخيال والواقع، كلٌ يسهم فى احتماليات الرواية ليحفرَ نهراً من الاقتراحات والاقتراحات البديلة، كلٌ ذلك يتم داخل ذهن الراوية التى تختبر وتعالج كل الرؤى الممكنة، اتكاءً على مراقبتها شخصية امرأةٍ معينة تجلسُ أمامها فى إحدى كبائن القطار عبر رحلةٍ إلى جنوب لندن. على الجانب الآخر، ترصد الراوية كل الكلمات الفعلية والإيماءات التى يأتى بها راكبو نفس الكابينة، ومن ثم ترسم - ذهنياً - اقتراحاتٍ مُتخيلةً لكلٍ منهم عبر خلقِ روائى تم من خلال الملاحظة، التقمص العاطفى، وتجسيد ما تشاهده خلال الرحلة

ليتفق وتصورها المبدئى. يظهر هذا فى آلية استدعاء التداعيات الذهنية للمحيطين من خلال قراءة أفكارهم وسلوكهم ثم التعامل ذهنياً ونفسياً مع تلك التداعيات.

ترسم وولف عملية الخلق الإبداعى كتجربة كاملة، بدايات خاطئة يتم استبدالها، ثم تصحيح النغمة ودرجة التماسك الدرامى، فمثلاً، لابد أن يجد الراوية جريمة متخيلة ارتكبتها البطلة " ميني مارش" لتتفق الحال مع ملامح الأسى المرسومة على وجهها، كذلك استبدال نبات السرخس بنبات الخنق ليكون أكثر مناسبة مع المشهد المرسوم (بمعرفة الراوية) فيكتمل على نحو أفضل، إضافة أو طرح شخص للرواية. ولا تغفل وولف حساب "الراوية" ذاتها كقوة دافعة فى العمل، بالرغم من سعيه عادةً فى معظم الروايات، أعنى الراوية، إلى التعالى فوق الحدث والشخص، حيث يبدأ من أرض الرصد الصلبة، بعين العليم غير المتورط، لكن روح الفنان داخل وولف أجبرتها على الضلوع فى الدراما طوال الوقت كراوى غير عليم ومشارك ومتورط فى الحدث.

ومتلماً فعل بودلير فى قصيدة "النوافذ"^(١) حين اعتمد الخيال كحيلة ذهنية من أجل انتزاع الأمن من الحياة وخلق شىء من الثقة بالنفس، أكدت وولف فى تلك الرواية على حتمية انتصار روح الخلق الإبداعى داخل الفنان على روح العدمية والقنوط التى تصيب المبدع أحياناً. فكلما أثبتت حكايتها الأولى فشلها وتراعى لها كم أن حبكتها

"Windows" by: Charles Baudelaire (١)

تبدو مضحكةً سرعان ما تستجيب لروح المبدع داخلها وتشرعُ في نسجِ حبكةٍ جديدةٍ.

فى هذه النوفيللا الثرية غزيرة التفاصيل، التى هى مشروعُ روايةٍ لم تكتملُ وفى ذات الوقت عملٌ مكتمل البنية على نقصانه المتعمد، نلمس اشتجار الأبعاد الكثيفة للواقع الموضوعى، مع الراوية والناقد فى آن، مع المحلل الذاتى داخل الراصد، بما لا يعطى مجالاً للنهاية أن تكتمل. يتنامى الهاجس الإلهامى داخل المبدعة التى تنشد "عالمًا رائعًا، مشاهدًا ملوّنًا، وشخصيات أسطوريةً تنتظر أن تُخلق"، لتقف الرواية على الحافة الحرجة بين النقص والاكتمال.

فرجينيا وولف: النشأة والمأساة

ولدت فرجينيا ستيفن في ٢٥ يناير ١٨٨٢، لأسرة شديدة المحافظة أو ما كان يُطلق عليها أسرة فيكتورية (نسبة إلى العصر الفيكتوري).

الأب هو "ليزلي ستيفن"^(١)، وكان مؤرخاً بارزاً، وناقداً أدبياً ويعتبر أحد أفراد الطبقة "الأرستقراطية الفكرية"^(٢) في بريطانيا آنذاك. عُرف كأحد رواد المدرسة الفلسفية الأجنوستيكية أو ما تعرف بـ "اللادري"^(٣). وله إصدارات في مجالات الفلسفة والشعر والأدب والنقد الاجتماعي. كما أصدر "المعجم القومي للسير الذاتية"^(٤). كان له أثر هائل على تكوين ذهنية فرجينيا ومنظومتها العقائدية.

الأم هي "جوليا چاكسون داكورث"^(٥) من نسل عائلة "داكورث" التي اشتهرت بريادتها عالم الطباعة والنشر. كان لأسرة فرجينيا اهتمام

(١) Leslie Stephen

(٢) intellectual aristocracy

(٣) Agnostic school of philosophy - جماعة تذهب إلى أنه لا سبيل للتيقن من وجود الله وطبيعته وأصل الكون وهكذا، ومن ثم كان شعارها "لا أدري".

(٤) Dictionary of National Biography

(٥) Julia Jackson Duckworth

بالتيارات الفكرية والفنية السائدة آنذاك ، حتى أن بعض أشهر الفنانين - ما قبل الرافائيليين - وقتها أعجبوا بجوليا (الأم) ورسموا بورتريهاتٍ عديدة لها .

كان أبوها صديقاً لكلِّ من " هنرى جيمس، تينيسون، ماثيو آرنولد، وجورج إليوت " . على أنه، برغم ثقافته الواسعة، وفق عادة تلك الأيام، قد دفع فقط بشقيقيها، "أدريان و ثوبى"، إلى التعليم النظامى فى المدارس والجامعات، فى حين تلقت " فرجينيا " وشقيقتها " فينيسا " (التي ستغدو الرسامة فينيسيا بيل فيما بعد) تعليمهما فى المنزل بحى هايد بارك جيت^(١)، واعتمدتا على مكتبة أبيهما الضخمة لتحصيل الثقافة والعلوم .

علقتِ المرأةُ بروح فرجينيا، على نحو ذاتى، استياءً من عدم ذهابها إلى المدرسة، وعلى نحوٍ موضوعىٍّ أعم، استياءً من عدم المساواة فى معاملة الولد و البنت، احتجاجاً على ما تنطوى عليه تلك التفرقة من دلالة تشى بصغر قيمة المرأة فى نظر المجتمع، ومن ثم انحطاط نظرتِه إلى فكرها وشكها فى جدارتها الذهنية للتعلّم، وكذلك ساءها استكانةُ المرأة ذاتها وقبولها الأمر على ذلك النحو السلبيِّ غير المقاوم وانصياعها لذلك التمايز وكأنه مسلّمةٌ لا جدال فيها . وقد عبرت عن تلك الفكرة فى كثير من مقالاتها المؤيدة للحركات النسوية التحررية ، ثمة صدمات فى طفولة وولف وشبابها ظلّت حياتها بمسحة حزنٍ لازمتها حتى لحظة انتحارها فى النهر عام ١٩٤١ : أولا التحرش الجسدى من قبل أخيها

Hyde Park Gate (١)

غير الشقيق "جيرالد داكورث"، ثم موت أمها فى فجر مراهقتها. (تلك الحادثة كانت الإرهاصة المباشرة التى سببت انهيارها العقلى الأول). أخذت أختها غير الشقيقة "ستيللا داكورث" مكان الأم لها لكنها لم تلبث أن ماتت أيضاً بعد أقل من عامين، كما عايش "ليزلى ستيفن"، الأب، موتاً بطيئاً مؤجلاً منذ داهمه السرطان، وفى الأخير تزامن موت شقيقها "ثوبى" عام ١٩٠٦ مع توغل الانهيار النفسى والعقلى المزمّن بها، فرافق حياتها ولم يفرقهما غير الموت.

إثر موت أبيها عام ١٩٠٤، ضربَ المرضُ العقلىَ قرچينيا للمرة الثانية وحاولت الانتحار. ثم انتقلت مع شقيقتها "فينيسا" وشقيقها "آدريان" إلى منزلٍ فى مجاورة "بلوومز بيرى"^(١) جوار المتحف البريطانى وسط لندن. البيت الذى سيصبح فيما بعد مركزاً لنشاط "جماعة بلوومز بيرى" الأدبية "Bloomsbury group".

فى ١٠ أغسطس عام ١٩١٢ تزوجت قرچينيا من المنظر السياسى والناقد "ليونارد وولف"^(٢) الذى كان عائداً من الخدمة كمدير إدارة فى "سيلان" (سريلانكا الآن). وكان لزوجها دورٌ إيجابى مهم فى تشجيع قرچينيا على الكتابة والنشر. وكانا قررا أن يتعيّشا من الكتابة والصحافة. وفى عام ١٩١٧ اشترى آلة طباعة صغيرة جداً (قالت إن بوسعها وضعها على طاولة مطبخ) على سبيل الهواية، غير أن تلك

Bloomsbury (١)

Leonard Woolf (٢)

المطبعة كانت نواةً لدار نشر "هوجارث"^(١) التي تحولت إلى مشروعٍ مهم عام ١٩٢٢ . وقد نشرت فرجينيا كل أعمالها تقريباً عن تلك الدار. كما نشرت تلك الدار أعمالاً مهمةً لأدباء آخرين مثل (ت إس إليوت في قصيدة "الأرض الخراب"، وأيضاً بعض أعمال كل من: ماكسيم جوركي، إي إم فورستر، كاترين مانسفيلد وغيرهم)^(٢). كما أصدرت ترجمةً للأعمال الكاملة لسيجموند فرويد في ٢٤ مجلداً. وبالرغم من أن وولف لم تتوقف عن الكتابة والنشر خلال الثلاثينيات من القرن الماضي، إلا أن الحزن بسبب موت الكثير من أصدقائها في الحرب، وأيضاً التوتر من حال الحرب ذاتها و الترويع الدائم الذي عايشوه بسبب التهديد النازي، كل تلك الأمور قد أثرت بالسلب عليها وعلى كتابتها كما يقول الخبراء.

بعد الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٩) ظنَّ الناس استحالةً نشوب حربٍ بهذا الحجم مجدداً بعد كل الهول الذي رآوه وعظم حجم الخسائر التي تكبدها العالم بأسره من جراء الحرب الأولى؛ لهذا سببت الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥) صدمةً مروعةً وانهاياراً للكثيرين. شهدت وولف انفجاراً بيتهاً بقبلة عام ١٨٤٠ . وكانت مرتعبةً من فكرة فقد أصدقاء جدد في الحرب بعدما فقدت الكثير منهم في الحرب الأولى، هذا إضافةً إلى خوفها من غزو النازيين لإنجلترا، فعقدت العزم وزوجها على الانتحار سوياً بالغاز حال حدوث ذلك.

(١) Hogarth Press

(٢) T.S. Eliot: Waste Land, Maksim Gorky, E.M. Forster, Katherine Mansfield

واستكمالا للتأثير السلبي للحروب على نفسية قرچينيا وولف
وجهازها العصبى، يلزم أن نشير أيضا إلى الحرب الأهلية الإسبانية
التي وقعت بين عامى ١٩٣٦ و ١٩٣٩ . تلك الحرب التي اشتعلت إثر
صراعٍ نشبَ بين حزب المحافظين الفاشستى وبين الحكومة الديمقراطية
الإسبانية. كانت إيطاليا وألمانيا تنظران إلى إسبانيا باعتبارها أرضَ
اختبارٍ خصبةً للأسلحة والتكتيكات القتالية ، ولذا تحالفتا مع حزب
المحافظين الإسبانى ضد الحكومة. وعبثًا حاولت عُصبة الأمم تفعيل
سياسة عدم الانحياز. أقامت حاجزًا بشريًا من خفر الحدود فى محاولةٍ
منها لمنع وصول المؤن إلى كلا الجانبين المتصارعين؛ لكن فى الأخير
هَزَمَ المحافظون الحكومةَ الشرعية للبلاد وفرضوا على إسبانيا النظامَ
الفاشستى الديكتاتورى

فى تلك الحرب قُتل جوليان بيل، ابن شقيق قرچينيا ، أثناء
مشاركته كأحد أفراد الحائط البشرى. ربما نفهم من تلك الأحداث
لماذا كرهت وولف الحرب دائماً، ولمَ كانت فى كثيرٍ من مقالاتها
داعيةً للسلام.

جماعة "بلوومز بيرى" (١) الأدبية

بدأت فكرة جماعة "بلوومز بيرى" فى التكوّن عام ١٩٠٦، حين بدأ "توبى" شقيق فرجينيا فى عقد اجتماعاتٍ أسبوعيةٍ للأصدقاء الأدباء من زملاء كامبريدج. أسموها "أمسيات الثلاثاء". تلك الأمسيات التى ستشكّل إسهاماتها النواة الأولى لجماعة "بلوومز بيرى" فيما بعد. واختاروا مكان اللقيا ذات الحى الذى كانت تسكنه فرجينيا وشقيقته فينيسا أى : ميدان چوردون. كان المحرك فى توحيد المفاهيم والاهتمامات الجمالية والفكرية لدى أعضاء الجماعة نابعاً فى الأساس من تأثير الفيلسوف ج. إ. مور (١٨٧٣-١٩٥٨) وكتابه العمدة "مبدأ الأخلاق" (٢).

ضمّت الجماعة، ضمنَ آخرين: إ. إم. فورستر، ليتون ستراتشى، كليف بيل، فينيسا بيل (شقيقة وولف)، دانكين جرانت، وليونارد وولف (زوجها). ومع مطلع الثلاثينيات توقفت الجماعة عن الظهور المنتظم مثلما كانت فى صورتها الأولى.

(١) Bloomsbury Group

(٢) Principia Ethica – G E Moore

من كلمات وولف عن لقاءات تلك الجماعة كما جاء في كتاب " لحظات الوجود " (١) لـ "جيني سكالكيند": " ... ومن أسباب سحر وجمال أمسيات الثلاثاء تلك، اصطباغها بروح التجريد والذهنية على نحوٍ مدهش. لم يكن فقط الكتاب الشهير " مبادئ الأخلاق " للفيلسوف موور " هو الذى أغرقنا فى مناقشاتٍ وحواراتٍ حول الفلسفةِ و الفن و الدين والوجود؛ لكنه الجو العام أيضاً، الذى يمكننى وصفه بـ " المثالية فى أقصى طاقاتها " . الشباب، الذين وصفتهم ذات مرة فى هايد بارك بأنهم " عديمو الأخلاق"، كانوا يناقشون وينتقدون حواراتنا بنفس الحماسة والحدة كما يفعلون فيما بينهم، لم يكانوا يلحظون ما نرتدى من ثياب أو كيف كان مظهرنا الأنثوى، لم يشعرونا أننا نساء، هذا شئ رائع!"

بدايات الكتابة

مع نهاية عام ١٩٠٤ شرعت فرچينيا فى كتابة مقالات وتحقيقات لجريدة "الجارديان"^(١)، ثم انتقلت مع عام ١٩٠٥ إلى الكتابة فى ملحق "النايمز" الأدبى^(٢)، واستمرت فى الكتابة بها لعدة سنوات. وكانت فى تلك الآونة تقوم بالتدريس فى جامعة مسائية للعمّال من الرجال والنساء.

نشرت أولى رواياتها "الخروج فى رحلة بحرية"^(٣) عام ١٩١٥. أولى أعمال وولف التى خطتها حين كان عمرها ٢٤ عاما. استغرقت كتابتها تسع سنوات. بدأتها عام ١٩٠٨ وانتهت منها عام ١٩١٣، لكنها لم تُنشر إلا بعد ذلك التاريخ بعامين بواسطة أخيها نصف الشقيق "جيرالد دوكورث"، تزامناً مع بداية إصابتها بالمرض العقلى آنذاك.

فى عام ١٩١٩ ظهرت روايتها الواقعية "الليل والنهار"^(٤) التى تدور أحداثها فى لندن وترصد التناقض بين حياتى صديقتين، كاترين

(١) The Guardian

(٢) The Times Literary Supplement

(٣) The Voyage Out - أولى روايات وولف، قيل إنها استهلكت أكبر عدد من المسودات مقارنة برواياتها الأخرى.

(٤) Night and Day

ومارى، وطرائق تعامل كل منهما مع مدينة الضباب. وتعدُّ روايةً تقليديةً إصلاحية، كتبتها وولف ربما لتثبت لنفسها وللآخرين أن بوسعها كتابة نمطٍ روائىٍّ كلاسيكى.

عام ١٩٢١ أصدرت أولى مجموعاتها القصصية بعنوان "الاثنين أو الثلاثاء"^(١) وتتكون من ثمان قصص. من بينها "رواية لم تكتب بعد" التى نحن بصدد ترجمتها.

أما "غرفة يعقوب"^(٢) عام ١٩٢٢، فكانت مستوحاةً من حياة وموت شقيقها "توبى". وتعدُّ روايتها التجريبية الأولى.

على أنها برواياتها الثلاث: "مسز دالواي"^(٣) ١٩٢٥، "صوب المنارة"^(٤) ١٩٢٧، ثم "الأمواج"^(٥) ١٩٣١، استطاعت وولف ترسيخ اسمها كأحد رواد الحداثة فى الأدب الإنجليزى.

تعدُّ "الأمواج" من أعقد رواياتها، إذ تتتبع فيها حيوات ستة أشخاص منذ الطفولة الأولى وحتى مراحل الشيخوخة عبر حوارٍ ذاتى أحادى (مونولوج) يناجى كل واحدٍ فيه نفسه.

كتب الناقد "كرونبيرجر" فى نيويورك تايمز: "أن وولف لم تكن حقاً مهتمةً بالبشر، لكن اهتمامها الأكبر كان بالإشارات الشعرية فى

Monday or Tuesday (١)

Jacob's Room (٢)

Mrs. Dalloway (٣)

To the Lighthouse (٤)

The Waves (٥)

الحياة، مثل لحظات التحول بين الفصول، بين الليل والنهار، الخبز والنبذ، النار والصقيع، الزمن والفضاء، الميلاد والموت، أى التحول والتناقض بوجه عام.

أورلاندو^(١)، رواية استوحت خيوطها من خلال ارتباطها الحميم بالروائية والشاعرة الأرسقراطية فيثا ساكفيل-ويست، ويعدها النقاد بمثابة سيرة ذاتية.

رواية "السنوات"^(٢) عام ١٩٣٧ التى أجمع النقاد تقريباً على جمالها، ثم المجموعة القصصية الثانية التى نشرت بعد موتها "بيت مسكون بالأشباح"^(٣) التى صدرت عام ١٩٤٣ .

وفى أثناء الحرب العالمية، كانت وولف قد أصبحت فى بؤرة المشهد الأدبى تماماً، سواء فى لندن أو فى بلدتها الأم "رومديل" بالقرب من ليويز و سسيكس. عاشت وولف فى "ريتش موند" فى الفترة ما بين عامى ١٩١٥ و ١٩٢٤، ثم فى "بلوومز بيرى" من عام ١٩٢٤ وحتى عام ١٩٣٩ . لكنها ظلت مداومةً على زيارتها لمنزلها فى "رومديل" منذ ١٩١٩ حتى لحظة مصرعها انتحاراً عام ١٩٤١ .

Orlando (١)

The Years (٢)

A Haunted Hous (٣)

عملت وولف على تطوير تقنياتها الأدبية فكرست قلماً نسائياً رفيعاً يناقشُ وينتقد هموم المرأة وحياتها في مقابل الهيمنة الذكورية وسيادة وجهة نظر الرجل في الواقع والوجود والكتابة.

في مقالها " السيد بينيت والسيدة براون"، ساجلت وولف بعض الروائيين الواقعيين الإنجليز مثل جون چولز وورثي، هـ ج ويلز وغيرهما، حيث اتهمتهم بمعالجة القشور واللعب فوق منطقة السطح، بينما ينبغي، من أجل اختراق العمق، تقليص المساحة المحظورة في تناول الحياة، والاستفادة من أدوات الكتابة المتاحة مثل تفعيل تيار الوعي، و الحوارات الذاتية للشخص، وكذا الانصراف عن السرد الخطي والبناء الهندسي للحدث والزمن.

الملح النقدي لأهم رواياتها

" الخروج في رحلة بحرية " رواية توظف أكثر التيمات الروائية قديماً وقداسةً: الرحلة. تدور حول قَدْر "راشيل فينريز" التي ماتت أمها النشطة المتسلطة وهي بعد طفلة في الحادية عشرة ، لتتركها تشبُّ مع أبيها الخامل وعمتيها العانسَيْن. لم تتوأم راشيل عضوياً كما ينبغي حتى غدا عمرها ٢٤ عاماً، لدرجة أنها لم تكن تعرف شيئاً عن الجنس اللهم عدا الشذرات السطحية المستقاة من المدرسة. مع هذا كانت عازفة بيانو بارعة. أسرها الفن والبيانو فتلخَّص حلمها ومثالها الأعلى في كلمة "فنانة"، حدُّ أن غدت غير متوائمة مع كل مفردات الحياة باستثناء "الفن".

تبدأ الرواية برحلة بحرية في المحيط على سطح باخرة متواضعة تدعى "إفروزين" ^(١). الباخرة تبحر من إنجلترا صوب جنوب أمريكا ثم إلى أعلى حيث الأمازون. كانت راشيل في رفقة عمتها هيلين أمبروز، وهي امرأة في بدايات الأربعين، حاسمة وغير عاطفية وهي إحدى الشخصيات المحورية في الرواية إلى جانب راشيل.

(١) هكذا أسمتها فرجينيا كمزحة على اسم مجموعة شعرية دينية أصدرها زوجها مع بعض أصدقائه ، وكانت وواف تراها سخيفة.

هبطت المرأتان فى سانتا مارينا، إحدى قرى الساحل الجنوب الأمريكى، أخذتا مقامهما فى فيلا بدائية ذات حديقة مهمة وتورطتا فى التعامل مع مرتادى الفندق الوحيد فى القرية، الذين كان من بينهم شابان هما : القديس چون هيريسست، الذى يشبه إلى حد بعيد ليتون ستراتشى وسبق فى حب هيلين، والآخر هو تيرينس هيوات، وهو روائى طموح، (الشخصية التى من خلالها ستعبر وولف عن معظم آرائها حول فن الكتابة عبر الكثير من الجدل والحوارات التى سيقومها ذلك الشخص)، وهذا سوف يحب راشيل.

أخيرا يقوم بعض أعضاء الفوج بعمل الرحلة الثانية فى النهر صوب الغابة، وهنا تأخذ الأحداث مسارات أخرى ويتبدل كل شىء.

"الخروج فى رحلة بحرية" تحكى قصة العشاق التعسفين المنهزمين، ويتم رصدهم ضمن أصدقاء كورال من قصص أخرى ووجهات نظر مغايرة، أى عبر منهج التعدد المنظورى.

"السيدة دالواى" ١٩٢٥ (الرواية التى نُسجت حولها رواية "الساعات" للروائى مايكل كانتنجام^(١) الصادرة عام ٢٠٠٢- والفائزة بجائزة بارتليز)، عبارة عن شبكة شديدة الاشتباك والتعقيد مجدولة من أفكار مجموعة من البشر خلال يوم واحد من حياتهم. ثمة حدث واحد

(١) Michael Cunningham روائى أمريكى مؤلف رواية "الساعات" Hours التى تتناول الساعات الأخيرة فى حياة وولف. من أعماله رواية A Home at the End of the World ورواية Flesh And Blood

بسيط، وراءه حركة شديدة التسارع و الديناميكية من الحاضر إلى الماضي ثم إلى الحاضر ثانيةً من خلال ذاكرة الشخص. البطلة المحورية كلاريسا دالواي " مضيضةً لندنية ثرية، تقضى نهار أحد الأيام منهمكةً في الإعداد لحفل المساء، تستدعى حياتها قبل الحرب العالمية الأولى: ذكرياتها قبل زواجها من "سبتيمس دالواي" وقبل صداقتها للمرأة غريبة الأطوار "سالي سيتون" التي ستعود بلقبها الجديد "السيدة روستر"، ثم تستدعى علاقتها بـ"بيتر ويلش" الذي مازال مقيمًا بها. وأثناء الحفل، الذي لم يحضره المجند الإنجليزي "ريتشارد سبتيمس"، (صديقها القديم الشاعر، الذي أقيم الحفل على شرفه من أجل تكريمه لفوزه بجائزة في الأدب، وكان قد أثر العزلة في منزله البسيط إثر أصابته في الحرب العالمية بصدمة نفسية تسمى "صدمة القذيفة"^(١). وكان أحد أول المتطوعين في الحرب)، يقع الحدث الأكبر.

عند وصول رئيس الوزراء بالضبط إلى مكان الحفل في بيت كلاريسا، يقوم "سبتيمس" بإلقاء نفسه من شرفة منزله المنعزل على مرأى من "مسز دالواي" التي راحت إليه لتصطحبه إلى الحفل فباغتتها وانتحر بعد حوارٍ قصيرٍ معها فحواه أنه يفضل الذهاب إلى الموت عوضاً عن انتظاره. من المقاطع الشهيرة في الرواية:

"كان أول ما تبدى لها، تلك الممارسات الطائشة التي تخرق الآداب الاجتماعية وتقاليد اللياقة، لكن تلك الممارسات في جانبٍ آخر تحولت إلى

(١) صدمة القذيفة shell shock : اضطراب عصبي يصيب المقاتلين من جراء انفجار قذيفة على مقربة منهم— عرف أثناء الحرب العالمية الأولى.

رمية سهم في السؤال الوجودي الأكبر الذي يلزم حياتنا. بينما تغادر مسز دالواي الحفل خلسة لتتجه نحو شرفتها، تتأمل القضبان الحديدية الرأسية التي تشكل سور الحديقة وتفكر: ثمة قضبان مماثلة تسور جسد "سبتيتمس" التعس، وتساءل عما إذا كان هناك هدفٌ وخطة وراء حياتنا؟ لماذا نستمر في الحياة في وجه الألم والمأساة؟

"صوبَ المنارة": رواية ذات بناء ثلاثي الأبعاد: الجزء الأول، يتعرض لحياة أسرة فيكتورية (كلاسيكية محافظة)، الثاني، يرصد حقبةً زمنيةً مدتها أعوام عشرة، بينما يتناول الجزء الثالث أحد الصباحات التي تخلد الأشباح فيها للنوم. الشخصية المحورية في الرواية، مسز رامساي، مستوحاة من شخصية والددة وولف، وكذا بقية الشخصيات في الدراما كلها متكئة، بشكلٍ أو بآخر، على ذكريات وولف مع عائلتها.

"أورلاندو" ١٩٢٨ رواية خيالية فانتازية. يتتبع السرد فيها مصيرَ البطل الذي تحولَ من هوية ذكورية، داخل بلاط المحكمة الإليزابيثية، إلى الهوية المؤنثة. الكتاب مزودٌ بصور لصديقة وولف "فيتا ساكفيل ويست" في ثياب أورلاندو الرجل. وعن العلاقة الملتبسة بين وولف وفيتا، حسب "نيجل نيكلسون"، فإن المبادرة كانت من جانب وولف الخجول رغم اتساع خبرة فيتا. وقد تزامنت تلك العلاقة مع أعلى ما أبدعته وولف أدبياً. في عام ١٩٩٤ استثمرت "إلين أتكينس" خطابات وولف وفيتا في خلقٍ إبداعٍ دراميٍّ خلال مسرحية "فيتا وفرجينيا" بطولة "أتكينس" و"فانيسا ريدجريف".

النسوية فى كتابات وولف

فى رسالة لصديقتها "فيتا ساكفيل"^(١) تكلمت قرچينيا عن تلك المرحلة المبكرة من حياتها قائلةً: "هل تتخيلين فى أى بيئة نشأت؟ لا مدرسة أقصدُ إليها؛ أقضى يومى مستغرقةً فى التأمل وسط تلالٍ من كتب أبى؛ لا فرصة على الإطلاق لالتقاط ما يحدث هناك خلف أسوار المدارس؛ اللعب بالكرة، المشاحنات الصغيرة، تبادل الشتائم، التحدث بالسوقية، الأنشطة المدرسية، وأيضاً الشعور بالغيرة!"

عبر مشروعها الأدبى؛ ظهرت ملامح الرفض والثورة فى مقالات كثيرة رصدت وولف خلالها تباين التوجّهات الاجتماعية نحو كلٍّ من المرأة والرجل. رافضةً أن تكون الحتمية البيولوجية أساساً للتمايز الحقوقى بين الجنسين. أهمّها تلك المقالات المجموعة بعنوان "غرفة تخصُ المرء"^(٢)، ناقشت فيها موضوعة كتابة النساء، أو النساء وفعل

(١) Vita Sackville-West

(٢) A ROOM OF ONE'S OWN (١٩٢٩) - ارتثيتُ أن هذه هى الترجمة الأكثر دقة لعنوان الكتاب، وسمحتُ لنفسى بالاختلاف مع كلٍّ من د. سميرة رمضان (غرفة تخص المرء وحده)، ومع أستاذى د. ماهر شفيق (غرفة خاصة) . (الترجمة)

الكتابة. ورصدت صمتَ النساء اللواتى "خدمن طيلة قرون باعتبارهن مرايا تمتلك قوةً سحريةً بوسعها أن تعكس صورةَ الرجلِ بضعفه الحقيقى". تحدثت عن النساء اللواتى تمَّ إقصاؤهن خلال قرون طويلة مضت ومنعهن من الدخول إلى المكتبات، أو السير على عشب الجامعة "المقدس". غير أنه فيما أقصى جسدُ المرأة (الحقيقى) عن المؤسسة الثقافية، ظَلَّتِ المرأةُ، كـ(جسد)، يوماً موضوعَ المجاز الأدبى والتعبير الفنى لدى الكاتب الرجل، وكذلك مادةً استقراءً لدى مختلف الدراسات السيكولوجية والسوسولوجية، واعتمد الرجال على النساء ليكنَّ الشاخصَ الجاهز لتصويب السهام، والشاشة التى تُعرض عليها النظريات والإخفاقات الذكورية. فـ "الرجل لا يرى المرأة سوى فى أحمر العاطفة لا فى أبيض الحقيقة"، حسب تعبير وولف.

وربما تُذكرنا تلك الفكرة - الحقيقية إلى حدٍّ بعيد - عن المرأة من خلال منظور الرجل ومنظور المجتمع بكتاب "الجنس الآخر" للكاتبة سيمون دو بوفوار حين قالت ما معناه إن المرأة لا تولد أنثى بالمعنى التداولى الترميضى للكلمة، لكن المجتمع يجعلها كذلك.

ظهر اهتمام فرجينيا البالغ بقضايا المرأة فى تلك المحاضرتين اللتين ألقتهما عام ١٩٢٨ فى جامعة كامبريدج والتى فيهما أطلقت مقولاتها الشهيرة "إن النساء لكى يكتبن بحاجة إلى دخل مادى خاص بهن، وإلى غرفة مستقلة ينعرزن فيها للكتابة". نُشرت المحاضرتان فى الكتاب السابق ذكره وصدر عام ١٩٢٩. تناولت فيه تاريخ مشروع أدبى تحاول أن تكتبه امرأة، وأشارت، للتدليل على التباين بين المتاح للرجل

الكاتب والمتاح للمرأة الكاتبة، إلى "جوديث" أخت شكسبير وكيف أن الحيف الذكوري أراحها عما يفترض أن تكونه ككاتبة مرموقة انتصاراً لحقوق شكسبير (الذكر)، رغم إقرار الجميع بقطنتها ونبوغها في الكتابة. أشارت أيضاً إلى "جين أوستن"^(١) وكيف كانت تخبئ كتابتها بمجرد أن تسمع صرير مزلاج الباب. تلك الأمثلة، وغيرها مما ساقته فرجينيا في كتابها، تخلص إلى المبرر الإنساني والعملي الذي يحتم حصول المرأة الكاتبة على مناخ يشبه ذات المناخ المتاح للكاتب الرجل: مثل غرفة مستقلة توفر قدرًا من الخصوصية للمبدعة، وأيضاً حقها في شيء من الاستقلال الاقتصادي. حيث لم يكن مقبولا في عصر فرجينيا أن يكون للمرأة مالها الخاص، ولم يكن متاحاً لها أن تختار مصيرها على نحو مستقل مثل الرجل. من أقوالها الشهيرة في هذا الكتاب: "إنه لمن البغيض أن يسجن المرء داخل غرفة، وكم هو أسوأ، ربما، أن يُحرم من دخول غرفة مغلقة".

وتتعرض وولف في ذات الكتاب للعراقيل والممارسات الإجحافية التي تعترض تطور مشروع المرأة الأدبي والثقافي، وتحلل الاختلافات بين المرأة بوصفها "شيئاً" أو "موضوعاً" يمكن الكتابة (عنه) وبينها كـ "مؤلف أو كمبدع". أكدت وولف أن ثمة تغييراً واجب الحدوث في شكل الكتابة بوجه عام لأن: "معظم المنجز الأدبي كتبه رجال انطلاقاً من احتياجاتهم الشخصية ومن أجل استهلاكهم الشخصي". وفي الفصل الأخير تكلمت عن إمكانية وجود عقل بلا نوع (أي لا يحمل

السمة الذكورية أو النسوية). واستشهدت وولف بمقولة كولريدج^(١) :
"العقل العظيم هو عقل لا يحمل نوعاً، فإذا ما تمَّ هذا الانصهار النوعي
يغدو العقل في ذروة خصوبته ويشحذ كافة طاقاته". وأضافت وولف :
العقل تام الذكورية ربما لا ينتج شيئاً أكثر من العقل تام الأنثوية."

"ثلاثة جنيهات"^(٢)، ١٩٢٨، وهي مقالة تناقش فكرة المساواة
والدعوة للسلام وتعدُّ المقالة المتممة لمقالة "غرفة تخص المرأة" وفيها
تختبر إمكانية مطالبة النساء بإنشاء تاريخ خاص وأدب يخص
المرأة وحسب.

ككاتبة مقالات، كانت فرجينيا وافر الإنتاج حيث نشرت حوالي
خمس مائة مقالة في دوريات ثقافية وكتب ، بدايةً من عام ١٩٠٥ .
اتسمت مقالات وولف بالطابع الحوارى والتساؤلى الذى يجعل من
القارئ مخاطباً و مطالباً بالإدلاء برأيه أكثر منه متلقياً سلبيًا .
اعتمدت مقالاتها الملح الجدلى ، حيث تخفت نبرة المؤلف الذى يدلى
ببيان للقارئ .

كان لفرجينيا وولف دور اجتماعى بارز فى مناهضة العنف كما
كانت أحد الناشطين فى حركات التحرر النسائية وهذا ما أظهرته
بوضوح فى مقالات كثيرة، وكانت عضواً بارزاً فى جماعة بلوومز بيرى
الأدبية. نُشرت مقالاتها النقدية والتحريرية فى ملحق التايمز الأدبي،

Coleridge (١)

Three Guineas (٢)

أما مؤلفاتها فقد أصدرتها دار "هوجارث" التي أنشأتها وزوجها الناقد والكاتب ليونارد وولف، تلك الدار التي بدأت بطابعة صغيرة يمكن وضعها على طاولة ثم تطورت حتى أصدرت مؤلفات مهمة لقامات أدبية عالية، كما أسلفنا.

آخر أعمالها:

"بين فصول العرض" (١)

تلك الرواية هي آخر ما كتبت وولف، والتي ماتت قبل أن تشهد صدورها في كتاب. تشعر منذ الوهلة الأولى أنك أمام أغنية بجعة تطلق وداعاً حزيناً للوطن في عشية الحرب العالمية الثانية، التي بات من المتوقع أن تطلق تعويذة دمارها الشامل خلال ساعات.

النسخة النهائية من آخر أعمال وولف وأكثرها غنائية هي التي تحتوي على النص الأصلي التي كانت تتوفر على كتابته حتى لحظة موتها.

تجرى الأحداث في قرية "بوينتز هول" (٢)، موطن عائلة أوليفر منذ مائة وعشرين عاماً، وتدور الأحداث حول مهرجان القرية السنوي الذي يُسقطُ على تاريخ إنجلترا (ويتهكم عليه) منذ العصور الوسطى وحتى صيف ١٩٣٩. الأحداث الكوميديّة على منصة العرض، ربود أفعال القرويين حيال النظارة، مزج الحاضر بالماضي، كل تلك الأمور تؤكد معتقد قرچينيا وولف أن الفن هو مبدأ وحدة الحياة.

خلال منهج التجريب الحدائى ذاته، الذى شخّصت به "صوب المنارة"، يمكن للقارئ بسهولة متابعة أحداث الرواية. لكن تظل إعادة

Between the Acts (١)

Pointz Hall (٢)

القراءة ضرورة لسبر غور النص واستكشاف عمقه وإسقاطاته السياسية والاجتماعية بل والوجودية.

تقع الرواية فى أحد أيام شهر يونيو ١٩٣٩ فى عزية بالريف الإنجليزى تُدعى "بوينتن هول"، مملوكة لعائلة "أوليقر" ذات الارتباط المرضى بالماضى والجذور السلفية، إذ تولى ولأء حميمًا للسلف إلى درجة الاعتقاد بأن "الساعة" التى أوقفتها رصاصة فى معركة قديمة جديرة بالمحافظة عليها وإقامة معرض خاص لها.

كل عام فى نفس ذلك الوقت، يهين آل أوليقر حدائقهم لإقامة فعاليات الحفل، ويسمح للفلاحين بارتياح الموكب ورفع المال إلى الكنيسة. وكان من المقرر فى برنامج ذلك العام أن يكون الموكب سلسلة من التابلوهات التى تمجد تاريخ إنجلترا منذ عهد شوسر وحتى الزمن الراهن.

آل أوليقر أنفسهم كانوا تابلوهات للشخص، كل يجسد ملمحاً بشرياً ما، يفصل بين كل منهم حائط من عدم التواصل والاعتراى. وتُظهر الرواية تباين مواقفهم وردود أفعالهم تجاه الحرب الوشيكة التى ستغير خارطة التاريخ.

العجوز "بارثولوميو أوليقر" وشقيقته "لوسى سوينز"، كل منهما أرمل، يعيشان مع بعضهما الآن بنفس العلاقة المتذبذبة التى عاشا عليها خلال الطفولة. "جايلز"، نجل أوليقر، مقامر فى البورصة، يسافر إلى لندن يومياً من أجل العمل، ويعتبر ذلك الحفل شيئاً مزعجاً لا فرار من

تحمله. آيذاً، زوجته غير القانعة، تخفى أشعارها عنه، وتفكر في إقامة علاقة غير شرعية مع مزارع في القرية.

في نهاية الحفل، تخطط مخرجة العرض شيئاً خاصاً وفريداً من أجل الاحتفال بالحاضر، (شيئاً له إسقاطات ذات أبعاد سياسية كانت تعنيها وولف). تجعل الممثلين يوجهون آرايهم صوب الجمهور وكأنها تقول: انظروا إلى وجوهكم، انظروا كيف أصبحت إنجلترا. يلفها العار والجمود، أليس كذلك؟.

على النحو نفسه أشهرت وولف مرأة في وجه البشرية، مرأة تعكس حزننا وخيالاتنا عبر شخوص روايتها.

ربما تلك الدلالة، غير المبهجة، هي الأكثر مناسبة لتلخيص مصير كاتبة مثل وولف، أحد أعظم رموز الحزن في التاريخ.

شبح الموت حول قرچينيا:

إبان الاجتياح النازي، أعدت وولف وزوجها المئذ واتخذتا تدابير الاستعداد حال الخطر. فاتفقا على تصفية نفسيهما جسدياً، عن طريق الانتحار بالغاز السام، إذا ما هوجما من قبل النازيين (نظرا لكون زوجها يهودي الأصل).

لم تكن ظلال الخوف من الاجتياح النازي بكل ما تحمل من رائحة الموت وحدها التي مثلت شبحاً ضاعطاً على روح وعقل قرچينيا. فقد أثقلت المرأة بحوادث فاجعة كثيرة ليس بدءاً بموت أمها المبكر ولا بموت أبيها البطيء ولا شقيقها المحبوب، ولا انتهاء بالأصدقاء الذين كانوا يذهبون إلى الحرب ولا يعودون بعد ذلك أبداً. فكأنما كان الموت يترصدها كما ترصد محيطها، فقررت أن تذهب إليه بدلا من أن تنتظر مجيئه على مبدأ "بيدي لا بيد عمرو".

تقول في يومياتها التي كتبتها بين عامي ١٩٢١ و ١٩٣٥، وهي ما صدرت في كتاب حديث بالترجمة الألمانية، إنها ذهبت مع زوجها ليونارد وولف بعدما حصد الموت فجأة صديقهما المشترك "لايتون استراشي" من أجل مواساة حبيبته نورا كارينجتون التي بدت غير مصدقة حتى اللحظة فقدان حبيبها، تقول وولف "كم بدت خائفة!! بدت كطفل يخشى أن يخطئ كيلا يطوله العقاب. وحين هممنا بالانصراف رافقتنا نورا إلى الطابق السفلي حتى باب المنزل، قبلتني مرات عديدة. قلت لها : تأتين لزيارتنا إذن في الأسبوع المقبل ؟ قالت : نعم سأتى، وربما لن

أتى. ثم قبلتني مرةً أخرى قائلةً "وداعاً". ثم دلفتُ إلى الداخل. التفتُ
لألوح لها، فوجدتها تقف هناك تشخصُ فينا. لوحَت لى أكثر من
مرة، ثم اختفت.

كان ذلك المشهد هو آخر ما عرف الزوجان عن صديقتيهما. فى
اليوم التالى عند الثامنة والنصف أطلقت دورا الرصاص على نفسها من
بندقية صيد. ولم يبرح عين قرچينيا مشهدُ الوداع المستطيل والتلويح
المكرر، والالتفاتات المتواترة، وشخوص الصديقة الراحلة فيها عند باب
البيت، ثم الحدس السيئ الذى باغتها فى تلك اللحظة بالذات بأن ثمة
نذيراً فى الأفق الوشيك. شبح الموت الذى طفق يدوم ويحوم فى أفق
وولف يحصد كل من أحببتهم واحداً إثر واحد حتى أنه لم يغفل "بينكا"،
كلبتها المحبوبة.

النهاية :

حين استشعرت أن ضربةً عقليةً أخرى فى طريقها إليها، أثقلتُ
قُرچينيا وولف جيوبَ ثوبها بالأحجار وأغرقت نفسها فى نهر "أورز"^(١)
بالقرب من منزلها ببلدة "سُسيكس"^(٢) فى ٢٨ مارس ١٩٤١ . وكانت
قد انتهت لتوها من مسودة كتاب " بين فصول العرض " .

وُجِدَت بين أوراقها رسالتان تُعلن فيهما عن انتحارها، إحداهما
لشقيقتها فَنيسا والأخرى لزوجها . الأولى بتاريخ يسبق توقيت الانتحار
ب عشرة أيام مما يشى بأن محاولةً فاشلةً للانتحار قد تمت فى ذاك
التوقيت، سيما وقد عادت مرةً إلى البيتِ مِبْتَلةً الثياب من جولة لها على
الأقدام وفسرت الأمر بأنها سقطت فى الماء

River Ouse (١)

Sussex (٢)

فى رسالتها الأخيرة لزوجها كتبت وولف :

أيها الأعز، لدىّ يقينٌ أننى أقترّب من الجنون ثانيةً. وأشعر أننا لن نستطيع الصمود أمام تلك الأوقات الرهيبة مجدداً. فلن أشفى هذه المرة. بدأت أسمع الأصوات ولم يعد فى وسعى التركيز. لهذا سأفعل الشيء الذى أظنّه الأفضل. لقد وهبتنى أعظم سعادة ممكنة. كنت دائماً لى كلِّ ما يمكن أن يكونه المرء. لا أظن أن ثمة زوجين حصلاً ما حصلناه من سعادة، إلى أن ظهر هذا المرض اللعين. لقد كافحت طويلاً ولم يعد لدى مزيد من المقاومة. أعرف أننى أفسدت حياتك، لكنك فى غيابى سيمكّنك العمل. وسوف تواصل العمل، أعرف هذا. أنت ترى أننى حتى لا يمكننى كتابة هذه الرسالة على نحوٍ سليم. لم أعد أستطيع القراءة. ما أود أن أقول هو أننى أدين لك بكل سعادة مرت فى حياتى. لقد كنت صبوراً إلى أقصى حد، وطيباً على نحوٍ لا يُصدق. أود أن أقول هذا - كل الناس يعلمون هذا. إذا كان ثمة من أنقذنى فقد كان أنت. كلُّ شيءٍ ضاع منى إلا يقينى بطيبتك. لا أستطيع أن أستمر فى إفساد حياتك أكثر.

ق. و.

بعدما أنهت تلك الرسالة، غادرت منزلها الريفى فى رودميل^(١) فى الساعة الحادية عشرة صباحاً، ومعها عصا التجوال، عبرت المجر الذى يفصل بيتها عن النهر، ثم أثقلت جيوب معطفها بالأحجار.

Monk's House, Rodmell (١)

لم يُنتشل جثمانُها حتى يوم ١٨ أبريل، حين اكتشفته مجموعة من الصبية أسفل مجرى النهر. تعرّف زوجها على الجثمان ، ثم أُجرى التحقيق فى اليوم التالى فى "نيوهافين"^(١). وجاء الحكم حسب الصياغة القياسية فى ذاك الوقت بأنه "انتحارٌ أثناء حال اضطرابٍ فى الميزان العقلى".

فى "برايتون"^(٢) يوم ٢١ من أبريل، تم إحراق الجثمان فى عزلةٍ وصمت، ثم نُثر رماده تحت إحدى شجرتى الدردار حول منزلها.

Newhaven (١)

Brighton (٢)

أيام فرجينيا الأخيرة:

تقول فرجينيا وولف " لا حدثَ يحدثُ بالفعل إذا لم يدونَ " .

وربما تفسّر تلك العبارة اهتمامها بتدوين يومياتها التي من خلالها، ومن خلال يوميات زوجها وتقارير الأطباء والأصدقاء، سنحاول أن نرسم شهورها الأخيرة، وما هي الأعراض والأحداث التي سبقت موتها؟ وكم من الزمن لازمها الاكتئاب ؟

بعد حوالى أربعين سنة من موتها تكلم زوجها ليونارد وولف عن العام الأخير فى حياتها وعن حادثة الانتحار تحديداً فى أحد مجلدات سيرته الذاتية. وقد شكك فى دوافعه عدد من النقاد المناصرين لحركات التحرر النسائى، لكن يومياته وأنشطته خلال فترة زواجه من فرجينيا بدت دقيقة ولا تفتقر إلى التفاصيل ، رغم التكثيف وعدم الإسهاب، على عكس ما كانت تفعل فرجينيا فى يومياتها .

قال واصفا تلك الفترة:

" ثلاثمائة وتسع عشرة ليلة عاصفةً تمشى ببطء صوب الكارثة".
كان ذلك توصيفه للفترة الزمنية ما بين إرسالها أوراق مسودة السيرة الذاتية التى كتبتها عن "روجر فرائى"^(١) لطباعتها، وكان ذلك يوم ١٣

(١) Roger Fry (١٦٨١ – ٤٢٩١) فنان وناقد ومؤرخ فنى وأحد رواد المدرسة ما بعد الانطباعية Post-impressionism

مايو ١٩٤٠، وبين يوم انتحارها فى ٢٨ مارس ١٩٤١ . لكنه ذكر أنها كانت قد مرضت فقط منذ وقت قريب : " فقدان التحكم فى العقل بدأ فقط قبل شهر أو شهرين قبل واقعة الانتحار ."

وبالرغم من إقراره أن تلك الفترة بين التاريخين السابقين كانت مشحونة بالتوتر والضغط على الجميع، سيما فى منطقة كجنوب إنجلترا آنذاك، حيث الغارات الجوية وتزايد فرص التهديد بالاجتياح، إلا أنه كتب: " إن فرجينيا كانت سعيدة معظم الوقت، وبدا عقلها هادئاً أكثر من المعتاد ."

فى شهرى مايو ويونيو عام ١٩٤٠، كانا قد تناقشا، آل وولف، فيما بينهما وبين أصدقائهما حول الخطوة التى يجب أن يتخذاها حال الاجتياح النازى. لم يكن لديهما شك حول الكيفية التى يمكن أن يُعامل بها نشطاء سياسيون مثلهما: مثقف يهودى وزوجته، من قبل النظام النازى. " اتفقنا أننا حين تحين اللحظة سوف نغلق باب الجراج وننتحر بالغاز السام." فى يونيو ١٩٤٠، زودهما "آدريان ستيفن"، شقيق فرجينيا المحلل النفسى ، بجرعات قاتلة من المورفين لتساعدهما على الموت فى حال الغزو. كان هذا قراراً مشتركاً بين الزوجين، وليس من دلالة له على حالة الاكتئاب لديها، ولم يكن نتاج فكرٍ ذى ملمحٍ تدميرىٍ انتحارىٍّ من جانبها. حتى أنها لم تستخدم المورفين حين قررت إنهاء حياتها.

فى فبراير ١٩٤٠ أصيبت فرجينيا بالأنفلونزا، وأمضت ثلاثة أسابيع فى الفراش. لم يكن قد سيطر بعد على هذا المرض من قبل الطب فى ذلك الزمن، فكان يسبب لها، ضمن أعراضه، صداعاً طويلاً، وربما يخلف لوناً من الاضطراب المزاجى إذا لم يعالج جيداً مع الراحة التامة.

خلال بقية العام كانت نشطةً ومنتجةً، إذ كانت متوفرةً على كتابة ثلاثة أعمال في وقت واحد خلال نوفمبر ١٩٤٠ . ومع ديسمبر كانت انتهت من مسودة روايتها الأخيرة " بين فصول العرض " . غير أن حروف المخطوطة في ذاك الشهر وشت بأن يدها كانت ترتعش أثناء الكتابة . ومع نهاية العام كان علمحٌ من الإحباط وعدم الثقة بالنفس قد أعلن عن نفسه في خطابها لصديقتها الطيبة، الممارس العام، "أوكتافيا ويلبرفورس" ^(١) " فقدتُ كلَّ سيطرةٍ على الحروف، ليس يوسعى صياغة شيء منها .

آثار الحرب كانت تمتد إليهم . منزلهم في لندن ومكان عملهم في ميدان ميكلنبرج ^(٢) كانا قد فُجرا بقذيفة . وتم نقل كل أثاث المنزلين والأوراق الخاصة بقرچينيا وزوجها، وكذلك معدات الطباعة لتخزن في كوخ ملحق بالمنزل الريفي خاصتهما .

في أوائل عام ١٩٤١ قررت قرچينيا إعادة قراءة كلُّ تراث الأدب الإنجليزي وشرعت بالفعل في تنفيذ مشروعها .

سجل ليونارد وولف أول أعراض ما أسماه " اضطراب عقلي حاد " ^(٣) في ٢٥ يناير عام ١٩٤٠ ، وهو يوم عيد ميلادها، أثناء مراجعتها

Octavia Wilberforce (١)

Mecklenburg Square (٢)

serious mental disturbance' (٣)

بروثة "بين فصول العرض". كانت قد استمتعت بكتابة تلك الرواية، وكتبت حين انتهت من المسودة الأولى في نوفمبر السابق "أشعرُ بأننى حققتُ انتصاراً صغيراً بهذا الكتاب ... استمتعتُ بكتابة كل صفحة تقريباً." ولا أحكم الاكتئاب الأخير قبضته عليها، تملكها فكرة أن هذا الكتاب كان فشلاً زريعاً.

اعتاد ليونارد أن يأخذ موقفاً فورياً. قال فى يومياته: "لسنوات كنت اعتدت أن أرمِدَ أية علامات تنبئُ بقدوم خطر على عقل قرچينيا، فى البداية كانت الأعراض الإنذارية تجيء بطيئة لكن غير مضللة: الصداع؛ عدم النوم، فقدان المقدرة على التركيز. كنا تعلمنا أن الانهيار يمكن يوماً تجنبه إذا ما توقعت داخل شرنقة السكون بمجرد أن تعلن الأعراضُ عن نفسها. لكن فى هذه المرة لم تظهر الأعراض المنذرة". الانهيار الآخر الذى حدث بغير مقدمات كان الأول فى عام ١٩١٥ - وهو انهيارها الأطول والأكثر حدة.

الكاتب جون ليمان^(١)، الذى كان يعمل فى تلك الآونة لدى آل وولف فى دار نشر هوجارث، كان رآها قبل أسابيع من موتها وتلقى أحد آخر رسائلها. كان قد طُلب منه أن يقرأ البروثة النهائية من "بين فصول العرض" وكانت فى تلك الآونة موقنة أن هذا العمل لا يساوى شيئاً. فى هذا الصدد يتذكر ليمان حالتها العقلية فى مارس ١٩٤١ قائلاً: "أصبحتُ

John Lehmann (١)

مدرکاً تماماً أن فرچینیا بدت متوترةً وعصبيةً للغاية وتشارف الانهيار، كانت يداها ترتعشان بين الحين والآخر، بالرغم من أن حديثها ظل رصيناً وواضحاً على نحو تام. " كانت قد أعطتني الرواية بثقة غير أنها فجأة بدت متشككة وقالت إنها رديئة جداً، لا يمكن أن تُطبع ولا تستحق سوى التمزيق. وبكل رقة ولكن على نحو حاسم خالفها ليونارد رأيها. "

فى الأيام التالية شرع ليمان فى قراءة المخطوطة : " أول ما لفت انتباهى كان طريقة الكتابة - خط يدها - كانت الحروف غير منمقة ولا ينتظمها السطر، وهو مخالف لكل ما سبق من المخطوطات التى قرأتها لها من قبل. كلُّ صفحة كانت زاخرةً بالشطب والتصيلحات، فطراً على بالى أن اليد التى كتبت هذا الكلام قد مسّها تيار كهربائى عالى القوت. "

بعد هذا وصله خطابٌ من فرچینیا تخبره أن الكتابَ سخيْفٌ ومبتذلٌ وقافه، ولا ينبغي أن يُطبع، وكانت الرسالة مغلفة برسالة أخرى لليونارد يقول فيها أنها على تخوم الانهيار. كلتا الرسالتين كُتبت قبل يوم واحد من الانتحار. يقول ليمان: " حين وصلتني الرسالتان كان الوقت قد فات، فقد كنت موقناً من تيار الحزن الذى يسرى بقوة تحت الكلمات فى روايتها الأخيرة "بين فصول العرض"، الاكتئاب الحاد، الخوف الهائل، برغم الانطباع الأساسى والظاهرى فى الرواية ، الذى كان أشبه بضحكةٍ مدويةٍ وثورة. "

الشاهد الآخر كان طبيبتها الخاصة " أوكثافيا ويلبرفورس " وهى من سلالة "وليم ويلبرفورس". وكانت فى تلك الآونة تدير مزرعةً لمتجات الألبان فى منطقة قريبة فى الجوار، وكانت تمدُّ آل وولف بمؤنٍ من الزبد والقشدة والألبان فى تلك الشهور العجاف بسبب الحرب. كانت تزور منزل فرجينيا الريفى بانتظام منذ يناير ١٩٤١، لكن الزيارة الرسمية بصفتها المهنة كطبيبة لم تبدأ إلا منذ ١٧ مارس. قبل ذلك بثلاثة أيام كانت فرجينيا تناقش إحدى قصصها القصيرة مع د. أوكثافيا وقالت لها إن تلك القصة قد تركتها محبطةً ويأسئةً إلى أقصى العمق.

د. ويلبرفورس عملت بعد ذلك كطبيب منتدب فى مصحة "جرايلينج ويل" ^(١)، لكن معلوماتها فى الطب النفسى كانت - مثل كل الأطباء آنذاك - أولية، برغم أنها قرأت كثيراً فى فرويد. وبناءً على طلب ليونارد فحصت الطبيبة فرجينيا يوم ٢٧ مارس، أى فى اليوم السابق على انتحارها. كانت الطبيبة مريضة بالأنفلونزا وغادرت فراشها خصيصاً من أجل هذا الفحص. وبادرتها فرجينيا بأن زيارتها لم تكن ضرورية على الإطلاق، ولم تجب على أسئلتها بصدق. كانت عتيدهً ومقاومةً للغاية وطلبت وعداً بأنها لن تُجبر على الراحة فى الفراش - وهو الشرط الأول لدخول المصحات الرسمية - قبل أن تخضع للاختبار النفسى.

Graylingwell (١).

بدا من رسائل أوكتايفيا التالية أنها بوغتت وصُدمت من حادثة الانتحار. وهاتفت طبيباً صديقاً لهما كي تتأكد من الواقعة. فى ٢٨ مارس كتبت : " أنا مسكونةٌ بشبحِ قرچينيا ومسكونةٌ بعجزى عن مساعدتها". وزارت ليونارد الذى أخبرها أنه حين تزوجها لم يكن على علم بطبيعة مرضها. ويأن من طبيعة هذا المرض المعاودة كل فترة بعد الشفاء، وأخبرها كذلك عن كل الآراء التى قيلت لهم خلال فترة زواجهما من قبل الأطباء والمحللين. وفى يوم ٢٩ مارس زارته ثانيةً، وأخبرها ليونارد أن قرچينيا بدت سعيدةً ومختلفةً جداً، بل مرحةً أيضاً بعد زيارتها الأخيرة لهما. على أنها كانت قبل ذلك محببةً طوال الوقت. ليس فقط فى فترة الأيام العشرة التى كُفّ فيها ليونارد ملاحظته عليها. جاء فى يومياتها ليوم ٨ مارس : " أعمل علامةً على جملة "هنرى جيمس" (١) : [لا تتوقف عن المراقبة.]، فأراقبُ العمرَ الذى يتقدم. أراقبُ الجشع. أراقبُ نوياتِ الكأبةِ والقنوطِ التى تنتابنى، بهذه الوسيلة سوف يمكننى توظيفُ المراقبة".

بدأ ليونارد يشدد الاهتمامَ بها منذ ١٧ من مارس. وكانت بارعةً فى الإدارة وإخفاء المرض. حتى بعد هذا التاريخ كانت تكتبُ خطاباتٍ مبتهجةً و متماسكةً وواضحةً لعدد من أصدقائها. ربما كانت تروم إخفاءَ حالة الاكتئاب والأفكار الانتحارية عن زوجها وطبيبها.

Henry James (١)

بعض النقاد والمحللين عولوا كثيراً على الحرب وحال التهديد والخوف من الغزو كأسباب مباشرة لانتحارها. ليونارد و. د. أوكتايفيا ويلبرفورس فكرياً - بعد موتها مباشرة - أن الحرب الثانية ربما أعادت إلى فرجينيا ذكرى مرضها أثناء الحرب العالمية الأولى. وأن الأحداث الجارية ربما تكون قد حولت عقلها وأفكارها صوب الموت، لكن ليس صوب الانتحار.

قبل موتها بستة أشهر فقط، أى فى ٢ أكتوبر ١٩٤٠، كتبت فرجينيا وولف بنفسها افتتاحية جريدتها، أثناء الغارات الجوية، متخيلة كيف يمكن للمرء أن يموت فى إحداها ببساطة، وقالت: "سوف أفكر - أوه - كلا أحتاج عشر سنوات أخرى - ليس هذه المرة....."

سجلت فرجينيا آراءها حول عملية الانتحار، بينما كانت فى الثلاثينات من عمرها وقد كانت فى حال صحية جيدة آنذاك، خلال إحدى رسائلها مع المؤلفة الموسيقية "إيثيل سميث"^(١)، وكانت واحدة من صديقاتها القليلات اللواتى أسرت لهن فرجينيا بمرضها القديم. فكتبت فى ٢٠ أكتوبر عام ١٩٣٠: ".... بالمناسبة، ما هى الحُجج التى يمكن أن تُقام ضد الانتحار؟ هل تعلمين ما هى "مشنقة فليببىرتى"^(٢) التى أعانى منها ؟ حسناً: يباغتتى، مع صفق الرعد، فجأة شعورٌ حادٌ بعدم الجدوى

Ethel Smyth (١)

gibbet-flibberti (٢)

التام لحياتى. هذا شىء يشبه الركض برأسك صوب حائط فى نهاية حارة مسدودة . والآن ما هو التصرف حيال هذا الشعور؟ أليس من الأفضل إنهاؤه؟ لست بحاجة لأن أقول إن ليس لدى أية نوايا نحو أية خطوة فى هذا الصدد: غير أنى ببساطة أود أن أعرف ... ما هى الحجج ضد إنهاء الحياة؟

بعدها بستة أشهر فى ٢٩ من مارس ١٩٣١، عادت قرجينيا إلى الموضوع ثانية: "لماذا شعرت بالانفعال بعد المحفل؟ سيكون أمراً مثيراً أن تعتمدى على بصيرتك الداخلية لترى إلى أى حد يمكن الكتابة عن حالات العقل المختلفة التى تقودك إلى أن تقولى لليونارد حين تعودين إلى البيت: "لو لم تكن هناك، لكنت قتلْتُ نفسى!" أه، كم أعانى!".

بعدها بعدة أيام سمعت "بياتريس ويب" (١) تتحدث عن الانتحار، وفى ٨ أبريل كتبت لها: "وددت أن أخبرك، لكننى كنت خجلة جداً، كم كنت سعيدة بأرائك حول مشروعية البحث عن تبريرات ومسوغات للانتحار. وبما أننى أقدمت على المحاولة بالفعل أقول إن من أهم الدوافع، كما فكرت، ألا أكون عبئاً على زوجى، غير أن الاتهام التقليدى بالجبن والخطيئة دائماً ما يحتل الصدارة فى آراء الناس".

كان الانتحار هو الحديث دائم الحضور لدى وولف، وكان بوسعها تناوله بهدوء كمادة حديث فى أوقات صحتها العقلية، رغم يقينها أن

محاولاتها السابقة كان لها ما يبررها وكانت من قبيل الإيثار والغيرة. ولأن فترات صباها ومراهقتها كانت متخمةً بحوادث موت الأبوين والأشقاء، فقد ظل الموت حاضراً أمامها طيلة حياتها. وكان حضور الموتى لديها على نفس قوة حضور الأحياء، إلى درجة أن إحساسها بالواقع أحياناً ما كان يتشوش بقوة حضور وحيوية الماضي.

من خلال كل الاعتبارات السالفة، يمكن أن نستخلص تشخيصاً دقيقاً لمرضها الأخير. من خلال رسالتها الأخيرة الذي تركتها قبيل انتحارها. أكد المحللون النفسيون في تقاريرهم أن التشخيص هو "حالة اكتئاب حاد". هي تقول إنها لم تكن مكتئبةً وحسب، بل ماضية نحو الجنون ثانيةً، وأظهرت لونا من جلد الذات نتيجة إيمانها أنها تفسد حياة زوجها. تملكها اليأس من أن تستطيع مواجهة هجمة المرض الأخيرة ولذا آمنت أن الحل الوحيد يكمن في إنهاء الحياة. جاء في تقرير ليتمان أن تعليقها حول روايتها الأخيرة لم يكن مفهوماً، سيما وقد كانت قبل شهر فخورة وفرحةً بها. وكانت محاولات إقناعها بجمال الرواية أو بإمكانية الشفاء تبوء بالفشل ولا طائل من ورائها. رفضت فرجينيا في البداية أن تطلعَ الطبيبة، حين فحصتها في اليوم السابق للحادثة، على الأعراض التي تنتابها، ولم تخبرها أن ثمة خلافاً في الأمر. وبعدها أكد الأطباء أن الأعراض جميعها تتطابق مع "الاكتئاب الحاد".

حين كتبت فرجينيا أنها ذاهبة إلى الجنون "ثانية"، كانت صادقة وتكلمت من خلال خبرتها المزمنة مع الانهيار العقلي. حدث لها الانهيار الأول في عمر الثالثة عشر، والثاني في الثانية والعشرين من عمرها، ثم

الثامنة والعشرين، ثم الثلاثين من عمرها. ثم أمضت الفترة بين الواحد والثلاثين والثالثة والثلاثين (١٩١٣ - ١٩٣٣) كاملة، يتناوبها المرض لفترات طويلة ومتواترة حتى خشى الأطباء من إطباق الجنون التام والدائم عليها. كانت هذه الضربات حادة، وكانت تتطلب أسابيع طويلة من العلاج الطبي والخلود للراحة في الفراش. وخلال فترة حياتها التالية كان مزاجها متقلباً معظم الوقت.

فسرَ انتحارُها تلك السمّة التي صبغت أعمالها من الغموض والتركيب. وأعيد قراءة كتاباتها من جديد على ضوء انتحارها كمحاولة استكشاف وتحليل للمأساة التي عاشتها وولف.

رواية "الساعات"

رواية "الساعات" The Hours ^(١) ٢٠٠٢ تأليف مايكل كتنجرام Michael Cunningham، الحائزة جائزة "بوليتزر" ^(٢) لنفس العام.

تناولت الرواية آخر يوم في حياة "فرجينيا وولف". لعب المؤلف لعبته الذكيّة حين استعار تقنية وولف في بنائها الدرامي ووظفها في تشكيل روايته عنها. فتذكّر القارئ أسلوب وولف اللا سرديّ اللا تراثبيّ في معالجة نصوصها حيث الأحداث تتجاوز وخطّ الزمن أفقيّ، فيخلو القصّ من تيمة السرد الخطي التقليديّ الصاعد الذي تنتمى فيه الأحداث مع التصاعد الزمنيّ.

تتناول الرواية (الساعات) الأخيرة في حياة فرجينيا وولف عبر رصد يوم واحد في حيوات ثلاث عبر ثلاثة عصور، ومن خلال ثلاث نساء لا تعرف الواحدة منهن الأخرى، حيث تفصل فيما بينهن حواجز رأسية/زمانية، وحواجز أفقية/جغرافية، وليس من جامع بينهن سوى رواية "مسز دالواي" ووردة صفراء تتكرر في مشاهد عديدة :

Released: 01 November, 2002– ISBN: 0312305060 (١)

Pulitzer Prize (٢)

كلاريسا^(١): محررة صحافية من الزمن الحالى(زمن كتابة الرواية)
عام ٢٠٠٢. (وهى بطلانة رواية "مسز دالواى" ذاتها)

لورا: ربة منزل فى الزمن اللاحق للحرب العالمية الثانية
مباشرة عام ١٩٥١ .

ثم الخيط الرابط بينهما، شخصية فرجينيا وولف ذاتها فى عام
١٩٢٣ أثناء محاولتها الشروع فى كتابة روايتها الأشهر "مسز دالواى".

لقطة المفتتح فى الرواية عام ١٩٤١، وهو العام الذى أنهت وولف
فيه حياتها عن طريق إغراق نفسها فى نهر "أووز"، المجاور لمنزلها
الريفى ببلدة سسيكس. رسم المؤلف مشهد الانتحار بالتفصيل، وبعدها
يعود بالزمن إلى الورا ليرصد لحظات حميمة وخاصة فى حياة وولف؛
تلك اللحظات التى فيها تمسك بقلمها لتكتب.

ينتقل السرد بعد ذلك مباشرة إلى عام ١٩٥١ إحدى القارئات
(لورا) تطالع رواية "السيدة دالواى"، وعلى مقربة منها ابنها الصغير
ريتشارد^(٢)، الذى سيغدو أحد أهم شخوص العمل الأدبى فى الحقبة
الثالثة من الزمن عام ٢٠٠٢.

ثم ينتقل السرد مباشرة إلى الزمن الراهن (يحيىنا ذلك إلى تقنية
ولف فى التوازى الزمنى)، فنجد السيدة دالواى ذاتها (كلاريسا) تعد
الترتيبات لإقامة حفل تكريم لذاك (الصغير) ريتشارد الذى أصبح الآن

(١) هى ذاتها كلاريسا أو السيدة دالواى، بطلانة رواية "مسز دالواى" لفرجينيا وولف

(٢) ريتشارد سبتيكس، بطل رواية "مسز دالواى"

شاعراً مشهوراً غير أنه أُصيبَ بأزمةٍ نفسيةٍ نتيجةً إصابته بمرضٍ خطير^(١)، مما يدفعه إلى القفز من شرفة منزله المنعزل البائس يوم تكريمه في حفلٍ أقيم على شرفه ولم يحضره أبداً.

سيمضى السرد في الرواية بالتوازي بين الأزمنة الثلاثة، ليرصد السيدات الثلاث كلاً في عصرها وحسب ظروف وشروط عصرها.

استعاد الروائي " كنتنجام " معبودته الأدبية " قرچينيا وولف " للحياة، ناسجاً قصتها في تواشج ذكيٍّ مع امرأتين أكثر معاصرةً (كلاريسا - لورا).

في أحد صباحات لندن الرمادية عام ١٩٢٣ تصحو قرچينيا على حلمٍ كئيبٍ و متكرر، سوف يقودها هذا الحلم إلى الشروع في كتابة روايتها الجديدة "مسز دالواي ". تبدو حزينةً لأنها انتزعت من منزلها الذي تحب في بلوومز بيرى، ولا يخفف من حزنها واضطرابها حنو زوجها المحب ليونارد الذي أخذها إلى المنزل الريفى الهادئ علها تُشفى من انهيارها العقلى. تجاهد أن تكبح عصف عقلها الذاهب نحو الجنون وتحاول السيطرة على أفكارها لتكتب.

في الزمن الراهن، وعلى نحوٍ متوازٍ، يومٌ صحوٌ من أيام شهر يونيو في بلدة "جرينيتش"^(٢) في لندن، كلاريسا فون^(٣)، التى تخطت الخمسين

(١) الايبز في رواية كنتنجام - بينما كان المرض هو " صدمة القنينة " في رواية وولف الأصلية، وهذا التعبير سلبى ، فى رأى ، وتسطيع لفكرة وولف . (الترجمة)

(٢) Greenwich

(٣) Clarissa Vaughan

بعامين، تعدُّ الترتيبات من أجل حفل تكريم يقام على شرف حبيبها القديم ريتشارد، الشاعر الذى فاز بجائزة أدبية كبرى والذى ينتظره موتٌ بطيء إثر إصابته (بالإيدز!) . وعلى الجانب الثالث، فى لوس أنجلوس عام ١٩٥١، "لورا براون"^(١)، ربة البيت التى تنتظر طفلاً، تشعر باضطرابٍ وإحباطٍ غير مبررين. يملكها إحساسٌ عدى وبئس كلما حاولت أن تجد مبرراً لوجودها خارج دور الأم والزوجة، سوى أنها مع هذا، تفعل ما فى وسعها من أجل الترتيب لعيد ميلاد زوجها، لكنها لا تستطيع التوقف عن متابعة قراءة رواية "مسز دالواى" لفرجينيا وولف.

لقطات سريعة خاطفة لحياتى هاتين المرأتين وخطٌ عريضٌ وأساسى يتقاطع معهما يمسُّ حياة وولف ذاتها فتتشكلُ شبكةٌ دراميةٌ واحدةٌ تجدلُ حيوات تلك السيدات الثلاث بخيوطٍ تتقاطع مع رواية "مسز دالواى" من ناحية، ومن ناحية أخرى اشتراكهن فى البحث عن "لحظات الوجود" الحقيقية، تلك اللحظات الثمينة التى يحاول فيها المرء أن يقبضَ على شىء من التحقق أو يجد مبرراً مقبولا لحياته. حول ذلك المعنى يقول كتنجام فى روايته على لسان كلاريسا: "من هدايا الحياة الصغيرة لنا ساعةٌ هنا أو ساعة هناك، حين تحنو الحياةُ فجأة - برغم كلِّ العقبات والتوقعات - لتتفتحَ طاقة نورٍ وتمنحنا كل الأشياء التى حلمنا بها طويلا."

فيما يتجول كتنجام بين النساء الثلاث، عبر انتقالاتٍ ناعمة غير مفتعلة، تلتقط وولف، في نهاية الفصل الأول، قلمها لتخطُ جملتها الأولى في الرواية: " قالت السيدة دالواي إنها سوف تشتري الورود بنفسها.

" Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself."

في بداية الفصل الثاني (نفس لحظة كتابة الجملة السابقة)، تمرُّ عين "لورا" على هذا السطر تحديداً، فتبدو سيماء الابتهاج على وجهها، ربما لفكرة الورود وربما لكونها موشكة على حال استغراق وشيك مع رواية بقلم قرجينيا وولف التي تعشق كتابتها.

على الجانب الآخر، يصبح يوم كلاريسا (ابنة الزمن الحالي) انعكاساً مرآوياً ليوم السيدة دالواي (بطلة رواية وولف وابنة أوائل القرن الماضي)، مع مسحة تحديثية تناسب زمن الألفية الثالثة (وتلك هي اللعبة الخطرة التي لعبها المؤلف من تعديل زمن رواية وولف وما يستتبعه هذا التعديل الزمني من تغييرات في الأحداث التي أساءت في بعض الأحيان إلى رواية وولف "مسز دالواي" إلى حد ما من وجهة نظر بعض النقاد)، ولكن يبدو أن المؤلف أراد أن يخرج من أسر زمن وولف ليفتح مجال الإلهام على مصراعيه ويفيد من تقنيات العصر الحديث وكذا ليخلق ثراءً درامياً على خط الزمن.

كلاريسا تعلم أن رغبتها القوية في منح صديقها القديم (المصاب بالإيدز في رواية "الساعات" والمصاب بصدمة القذيفة من الحرب العالمية حسب رواية وولف " مسز دالواي ") حفلاً رائعاً ومتقناً كي يرفع من

روحه المعنوية أمرٌ سوف يبدو مبتذلاً وغير مقبولٍ بالنسبة للجميع. رغم ذلك فقد كانت موقنة أن ذاك الحفل ضرورةٌ نفسية ووجودية ربما تسدُّ ثغرةً في باب اليأس المشرّع على مصراعيه أمام الشاعر الذي ينتظر نهايته الوشيكة. غير أنه سيرفض حضور الحفل حين تذهب لدعوته قائلاً: "... لكن سيظل على مواجهة الساعات، الساعات التي ستعقب الحفل"، ثم يباغتها ويقفز من الشرفة. ليفدو الانتحار هو الخط الرئيسى فى الرواية منذ المشهد الأول.

أحسن المؤلف توظيف تيمات فكر وولف التى تجلّت فى روايتها السيدة دالواى وكذلك فى مقالة "غرفة تخصُ المرء" ليصنع حبكةً محكمة من التوازيات الزمنية والبشرية.

وبالرغم من محاولة مؤلف الرواية "تمجيد" وولف عبر روايته إلا أن التفسيرات التى صاغ خلالها روايتها "مسز دالواى" (من أجل جعلها متسقةً والزمن المعاصر الذى كُتبت فيه) قد حملت وجهين، أحدهما إيجابى والآخر سلبى.

ففى حين، فتح المؤلف قوسَ الزمنِ على اتساعه فمَنَحَ روايته ثراءً تقنياً ومعاصراً لم يكن يحتاج له لو أنه احتترم زمن الرواية الأصلية لوولف فى أوائل القرن الماضى، ومن ثم استفاد من (عصرنة) الشخصوص لخلق دراما جدلية نتجت عن التباين الزمانى بين نساء من أزمنة مختلفة.

غير إنه على الجانب الآخر أضعف جلال رواية "مسز دالواى" حين غسل عنها زمن الحرب الكونية الأولى بكل ما غُلف تلك المرحلة من شجن

واشتباكات وتداعيات سوسيوولوجية وسياسية وانقسامات نفسية لمعاصري ذاك الزمن. وجازف بالاصطدام مع قراء وولف المعاصرين الذين أحبوا رواياتها بكل مفردات ذاك الزمان الجميل (لأن كل ماضٍ هو جميل بالضرورة). كما أن استبدال إصابة الشاعر بالإيذر عوضاً عن إصابته بصدمة عصبية من جراء انفجار قذيفة في الحرب على مقربة منه، يعدّ إساءةً بالغة لرائعة وولف الروائية. (هذا فى رأى على الأقل).

ربما كان من الضروري على قارئ رواية "الساعات" أن يكون على دراية بأسلوب كتابة وولف الروائية حتى يتسنى له فهم "الساعات" بسهولة، وفحص مفرداتها الجمالية من حيث البناء الدرامى وتوظيف الأحداث. فتلک الرواية هى تجسيد لفلسفة وولف التى صاغتھا فى إحدى رواياتھا على لسان إحدى شخصياتھا (غير أنها خانتھا فى حياتھا بانتحارھا) حيث تقول: "ليس بوسعك أن تجد السلام الداخلى، بتجنب الحياة".

رواية الساعات، كما يقول الناقد كيرى فريد^(١)، هى ترنيمة وصلاة تصفر بين الوعى بما تمنحنا الحياة من جمال وما ترزأنا به من خسارة، وتؤكد ما يحاول كتنجام أن يثبتہ دائماً خلال أعماله، وقد صرّح به غير مرة، أن الفن أكثر رحابةً وثراءً من مجرد "عالم من الموجودات" التى نرى.

يُذكر أن الرواية تم تحويلها إلى فيلم فى ذات العام من إخراج "ستيفن دالدرای"^(٢)، جسدت فيه دور فرجينيا وولف الممثلة الأمريكية

Kerry Fried (١)

Stephen Daldry (٢)

الجميلة "نيكول كيدمان"، ويرع الماكبير فى نحت ملامح وولف بدقة وأنفها المميز على وجه كيدمان^(١) حتى أن المشاهد يستطيع بالكاد البحث عن ملامح كيدمان الحقيقية فى وجه وولف بطلّة الفيلم. وجسدت دور لورا براون الممثلة "جوليان موور"^(٢)، بينما لعبت دور كلاريسا فون الممثلة "ميريل سترريب"^(٣)، وجسد "إيد هاريس"^(٤) دور ريتشارد سبتيّمس.

القفز فوق سلّم الزمن والانتقال المباغت بين فصول العرض والتقاطع المشتبك مع الوقت والشخص، هى أهم تقنيات وولف فى البناء الروائى، وهى التيمة ذاتها التى لعب عليها المخرج فى بناء دراما فيلمه الذى فاز بأوسكار.

يقول الناقد الأدبى "برناديت جاير" من ولاية "أرلينجتون": "رواية"الساعات" تعدّ أحد أجمل الروايات المعاصرة التى قرأتها، ومن السهل أن ندرك لماذا حصدت بوليتزر.

ويظهر تميّز العمل فى نجاح المؤلف فى تناول الأمر من منظور المرأة، حيث نلمس كيف اخترق بواخل روح هاتين السيدتين، واستطاع أن يستلهم ويستقرئ كيف كانت تفكر وولف فى أثناء عملية الكتابة وماهى حوارها الداخلى.

Nicole Kidman (١)

Julianne Moore (٢)

Meryl Streep (٣)

Ed Harris (٤)

عن : رواية لم تكتب بعد

صدرت للمرة الأولى عام ١٩٢١ ضمن مجموعة قصصية بعنوان "الاثنين أو الثلاثاء".

هذه القصة لا تتبع النسق التقليدي للقصة أو السرد المنطقي المتراتب المتعارف عليه في أونة كتابتها. فالكاتبة تحاول أن تشرح وتشرح عملية الكتابة ذاتها. فنجد الراوية تتكلم عن رواية تحاول أن تكتبها، لكنها لم تكتبها بعد. تصف لنا كيفية تخلق الفكرة والحبكة والسرد القصصى ومحاولات الكتابة والإخفاق والتعديل ثم إعادة الكتابة.

ستبنى الراوية حبكة الدرامية من خلال ما تستطيع قراءته من أفكار السيدة التي تجلس قبالتها في عربة بالقطار أثناء رحلة إلى الجنوب الإنجليزي. ستظل طوال الوقت ترقبها خلسة بعد أن أطلقت عليها اسم "ميني مارش". فتبنى شخصاً محتملاً وحبكة درامية لرواية على وشك الكتابة وتغذي السرد بملاحظات حول السيدة بالمشاهدات الواقعية عبر نافذة القطار. وتنجح الراوية في تفسير الواقع بالخيال، والمتعین بالذهنى. فإذا مرّ القطار بمدينة، بها بعض البيوت المترامية، تلتقط عينها غرفة النوم العلوية في أحد تلك البيوت، لتتسج خطأ درامياً توشجّه في متن القصة المفترضة، وهكذا.

ولذا سنلمس تلك الوثبات المباغثة بين الواقعي والخيالي، بين صوت الراوية الراصد، وصوت الشخص، في تداخل وتشابك قد يستغرق على القارئ في البدء ريثما يعتاد تلك الآلية مع تقدّم القراءة.

لأن هذه القصة بروفةً أولى أو مسودةً (تعمدت الكاتبة أن تبدو على هيئة مسودة غير مكتملة) لرواية لم - ولن - تكتمل، سنجد فترات تأمل وتفكير من المؤلفة، أو لحظات توقّف عن الكتابة بين الحين والآخر، عبرت عنها قرچينيا بشرطة مطوّلة (—)، وقد قمتُ بوضعها في ذات المواضع حسب النصّ الأصلي.

الارتباك في السرد مقصودٌ من الكاتبة، لأنها تقف فوق لحظة الكتابة ذاتها بكل ما يعتورها من انصهار الوعي في اللاوعي، وبكل ما فيها من ترددٍ ومفاضلة واختيار في محاولة لاقتناص الفكرة ثم العدول عنها أو إعادة تحريرها وهكذا. إضافةً إلى منهج وولف السردىّ خلال أسلوب التداعي الحر.

وقد حاولتُ أن أنقل ذلك الارتباك بأمانةٍ قدر الإمكان، إلا في الحالات التي ارتأيت فيها أن اختلاف الروح والبنية الصياغية بين اللغتين: الإنجليزية والعربية، سوف يسبب إغازاً وطمسمةً عند المتلقى، في تلك الحالات فقط جانبتُ الأمانة قليلاً ومارستُ النزرَ اليسيرَ من (الوصفية) أو التوضيح الطفيف بقدر ما يخفف حدة الغموض ويخدم عملية التلقى وفي ذات الوقت لا يستلب من النص الأصلي ولا يضيف إليه.

تنتهج هذه القصة - كما يقول النقاد - أسلوب السرد التجريبيّ
الحدائثيّ، خلال لغة إنجليزية تقليدية رصينة. وهى عبارة عن مونولوج
داخليّ مندرجٌ تحت "تيار الوعي" ومتأرجحٌ بين شحذ الخيال الذاتيّ
والرصد الظاهريّ للواقع الخارجيّ. وهذا السرد القصصيّ الذي
يتماوج بين التشكيل التخيليّ وبين الملاحظة الموضوعية، يقود الراوية
صوب اكتشافات غير متوقعة سواء عن ذاتها أو عن طبيعة الفنّ والإبداع
وعن كيمياء التشكيل الأدبيّ.

الملاح الرئيسية للعمل :

- تفتيت التراتب الزمني الكرونولوجي.
- التباس وغموض الحبكة القصصية والأحداث.
- تفعيل الإدراك الحسي، والنقلات المبالغية لعقل المؤلف.
- الإخلاص للقيم الجمالية ليوازن بين الأبعاد العديدة للواقعية ومحاولة تضفيرها في كل متماسك راسخ. وعدم الانشغال بالبناء السردي المحكم والنهايات ذات الحبكة التقليدية، بل ترك النص مفتوحاً غنياً بفضاءات تسمح للقارئ بولوجها والتعامل معها وتكاملتها.
- الانشغال بعملية التأليف والإبداع، وكذا العلاقة الخاصة التي تنشأ بين الكاتبة وبين عملها الإبداعي الذي لم يزل في طور التكوين.
- استجابة المبدع للعالم الخارجي لحظة خلق عالم الرواية.
- التأكيد على فن الكتابة عوضاً عن محاكاة الواقع الخارجي على نحو فوتوغرافي، والتأكيد على التخيل الإبداعي والواقع الداخلي الذاتي.
- تشحيذ ملكة التخيل في أقصى صورها في ربط أنيق مع الواقع، أي تضفير الميتافيزيقي مع الفيزيقي، ومثال ذلك الرحلة التي خاضتها الراوية داخل جسد موجريدج، واصفةً لنا تدفق الدم في القلب، وتشابك المضلوع ولعمود الفقري، وتماسك النسيج البشري، (ثم دخول خيط الواقع) حين ترقب تساقط قطع اللحم ودفقات الخمر داخل جوفه

(إذ شرع فى تناول وجبته)، ثم تجولها عبر جسده حتى تنتهى رحلتها إلى العينين لتبدأ فى مشاهدة العالم من خلالهما.

● الانشغال بمشكلات القمع: السياسى، النوعى، الجنسى، العاطفى، الروحى، الفكرى.

● التشكيل المعقد للخط الرمزى يصبغ الدلالات ووضوح الحدث بمسحة من عدم الترابط الظاهرى ويكرس التفاصيل الحادة والشخص الاستبدادية فى القصة.

● تناول مسألة الرغبة الجسدية، وإدراك - أو سوء إدراك - الذات.

رواية لهم تُكْتَب بعد^(١) (١٩٢١)

مثلُ هكذا تعبيرٍ تُعَسِّ، كان في ذاته كافياً لجعلَ عينيَّ المرءِ
تتسللانِ فوق حافةِ الجريدةِ إلى حيث وجهِ تلك المرأةِ البائسة —
وجهها، الذي لا يُلْفَتُكَ، لولا تلك النظرةُ التي حملتْ، إلى حدٍ بعيدٍ، ملمحاً
من قضاءِ الإنسانِ وقَدْرِهِ.

الحياةُ، هي ما تراه في عيونِ الناسِ؛ الحياةُ هي ما يتعلمونه
ويكتسبونه، وما اكتسبوه وتعلموه بالفعل، وأبداً، بالرغم من هذا
يحاولون إخفاءه، ويجتهدون في التوقف عن الوعي بـ — بماذا ؟
الحياةُ تشبه تلك التي، تبدو لنا.

وجوهُ خمسة قُبِالتى — خمسةُ وجوهٍ ناضجة — وتسكنُ
المعرفةُ في كلِّ وجهٍ منها. والعجيب، برغم هذا، كم يرغبُ البشرُ
في إخفائها!

(١) القصة الوحيدة من بين أعمال وولف التي تم اختيارها ضمن - World
Masterpieces - The Norton Anthology

سِمْاءُ التَّكْتُمُ كَامِنَةٌ فِي كُلِّ تِلْكَ الْوُجُوهِ: شِفَاهُ مُغْلَقَةٌ، عَيُونُ تَغْلُفُهَا الظُّلَالُ، وَكُلُّ وَاحِدٍ مِنَ الشَّخُوصِ الْخَمْسَةِ يَفْعَلُ شَيْئًا مِنْ شَأْنِهِ إِخْفَاءُ أَوْ إِفْسَادُ مَعْرِفَتِهِ.

أَحَدُهُمْ شَرَعَ فِي التَّدْخِينِ؛ وَآخَرُ أَخَذَ يَقْرَأُ؛ وَثَالِثٌ رَاحَ يَفْتَشُ عَنْ مَفْرَدَاتٍ فِي قَامُوسٍ جَيْبٍ؛ بَيْنَمَا رَاحَ رَابِعٌ يَحْدِّقُ فِي خَرِيطَةِ شَبَكَةِ مَسَارِ الْقِطَارِ الْمُنْتَبِثَةِ فِي إِطَارٍ قِبَالَتِهِ؛ وَالْخَامِسَةُ — أخطرُ مَا فِي الْخَامِسَةِ أَنَهَا لَمْ تَكُنْ تَفْعَلُ شَيْئًا عَلَى الْإِطْلَاقِ.

إِنِّهَا تَنْظُرُ صُوبَ الْحَيَاةِ، تَنْظُرُ وَحَسْبُ. وَلَكِنْ، أَهْ أَيْتَهَا الْمَرْأَةُ التَّعْسَةُ سَيئَةُ الْحِظِّ، هِيَ انْضَمَى إِلَى اللَّعْبَةِ — خَذَى دُورِكَ الْآنَ، إِكْرَامًا لَنَا، اشْرَعِي فِي التَّخْفِي!

وَكأنَمَا سَمِعْتَنِي، رَفَعَتِ الْمَرْأَةُ بَصَرَهَا، تَمَلَّمَتْ فِي مَقْعِهَا قَلِيلًا، ثُمَّ تَنَهَّدَتْ. بَدَتْ كَمَا لَوْ كَانَتْ تَعْتَذِرُ، وَفِي ذَاتِ الْوَقْتِ كَأَنَّمَا تَقُولُ لِي:

— "فَقَطْ لَوْ كُنْتَ تَعْرِفِينَ!"

ثُمَّ عَادَتْ مَجْدِدًا تَنْظُرُ إِلَى الْحَيَاةِ.

— "لَكِنِّي أَعْرِفُ."

أَجَبْتُهَا فِي صَمْتٍ، فِيمَا أُرْنُو لَصَحِيفَةَ "التَّايْمِز"^(١)، مُرَاعَاةً لِنَوَاعِي اللَّيَاقَةِ الْعَامَةِ.

(١) صحيفه "التايْمِز"، الجريدة الرسمية الأولى في لندن والتي تغطي كافة الأحداث العالمية ونشرة البلاط الملكي والأخبار المحلية المختلفة (The World Master- pieces Norton Anthology)

- "أعلمُ الأمرَ كُلَّهُ".

(السلامُ بين ألمانيا وقوى التحالف تمَّ أمس التبشِيرُ به رسمياً
فى باريس — انتخاب "السينيور نيّتى"، رئيساً لوزراء إيطاليا —
تحطُّمُ قطار ركابٍ فى "دونكاستر" إثر اصطدامه مع قطار شحن
بضائع ...)

- "جميعنا يعرف — صحيفة "التايمز" تعرف — لكننا
فقط نتظاهرُ بعدم المعرفة".

مرةً أخرى، تسللتُ عيناى فوق حافةِ الجريدة. فاختلجتِ المرأةُ،
انتزعتُ ذراعها على نحوٍ غريب، أرختُها فى منتصفِ ظهرها ثم
هزّتَ رأسها.

من جديد، أطرقتُ برأسى لأغرقَها فى مستودعى الكبير،
مستودع الحياة.

"خذْ ما شئتَ،" تابعتُ، "مواليد، وفيات، زواج، نشرةُ أخبار البلاط
الملكى، من عادات الطيور، ليوناردو دافنشى، جريمة قتل فى "ساندهيل"،
ارتفاعُ الأجور لمواجهة تكاليف المعيشة، — يا إله ! خذْ ما شئتَ،"
أعدتُها مراراً، "كلُّ شىءٍ فى "التايمز"، الحياة كُلُّها".

من جديد، ويضجرُ لا نهائى، أخذَ رأسها فى التحركِ يميناً ويساراً
حتى إذا ما هدأَ التعبُ من جرأَ الدوران المتسارع، سكنَ من جديد
فوق عنقها.

لم تعد " التايمز " تمثل حائطَ حمايةٍ لى أمام مثل هكذا حزنٍ فى عينيها. سوى أن الأشخاص الآخرين قد حالوا دون تواصلنا.

أفضلُ ما يمكنُ اتخاذه ضدَّ الحياةِ هو أن تطوى الصحيفة مراراً حتى تحصلَ على مربعٍ سميكٍ منتظم الأضلاع. مربعٌ مُصمَّتٌ وغيرُ مُنقَذٍ حتى للحياة.

هذا بالضبط ما فعلت، ثم رنوتُ إلى أعلى مسرعةً، متسلحةً بالدرعِ الواقى الذى صنعتُه توأ من الجريدة، غير أنها اخترقتُ حائطَ دفاعى وحدقتُ مباشرةً، وعلى نحوٍ ثابتٍ، فى عينيَّ كأنما تنقُبُ فى أغوارِهما عن أثرٍ من شجاعةٍ، لتحيلها ضِعْفاً وصلصالاً رطباً.

سوى أن اختلاجتَها، وحدها، أفسدتُ كلَّ شىءٍ، وأدتُ كلُّ أملٍ، وحسمتُ كلَّ خيالٍ.

وهكذا، كنا نتهادى بالقطار خلال " سيرلى " وعبر حدود "سُسيكس"^(١). غير أنى، بعينيَّ الشاخصتين صوب الحياة، لم ألحظ المسافرين الآخرين وقد غادروا القطار واحداً فواحداً، حتى غدونا - باستثناء الرجل الذى يقرأ - وحيدتين معا.

هاهى محطة " الجسور الثلاثة "، بدأ القطار يزحفُ بنا ببطءٍ حتى رصيف المغادرة، ثم توقف.

(١) بلدة فى الريف الجنوب - شرق إنجلترا

تُرى هل سيفادرنّا الرجل؟ فى الحقيقة لم أكن واثقةً من رغبتى، دعوتُ الله على الاحتمالين، غير أنى فى الأخير تمنيتُ أن يبقى. فى تلك اللحظة تحديداً، انتبه الرجل، انتفض، كرمشَ جريدته وألقاها باستخفافٍ كما يتخلّصُ المرءُ من شئٍ انتهى منه ولم يعد فى حاجةٍ إليه، ثم اندفع بعنفٍ نحو باب القطار. تركنا وحيدتين.

بعد انحناء طفيفة إلى الأمام وعلى نحوٍ فاترٍ لا لون له، بدأتِ المرأةُ الحزينةُ تتجاذبُ معى أطرافَ الحديث — تكلمتُ عن محطات القطار وعن العطلات، عن الأشقاء فى "إيستبورن"، وعن ذلك الوقت من العام الذى هو فصل نسيتُ الآن، شتاء أم خريف. لكنها فى النهاية نظرتُ من النافذة، وراحتُ تتأملُ — أنا على ثقةٍ — الحياة وحسب. أخذتُ شهيقاً ثم قالت: "البقاءُ بعيداً — تلك هى الخسارة" —

أه ها نحن نصلُ إلى بؤرة الفاجعة .

- "زوجة أخى" — قالتها بينما المرارة فى نبرتها تشبه سقوط قطرات ليمونٍ على سطحٍ من الحديد البارد، وكأنها تتحدث - لا معى - بل مع نفسها، تمتعتُ : "هراء"، كأنما أرادتُ أن تقول — "هذا ما يردده الجميع يوماً".

فيما نتكلم، كانت تتأملُ فى جلستها على نحوٍ عصبى كأن بشرةً ظهرها كما لدجاجةٍ منزوعةِ الريشِ فى نافذة عرض محلِّ لبيع الطيور.

- "ياااه، تلك البقرة!"

توقفت عن الكلام بغتةً على نحوٍ عصبى، وكان البقرة الخشبية الضخمة، فى المرج الأخضر الذى مررنا به، قد صدمتها وأنقذتها من ارتكاب حماقةٍ ما .

عندئذ ارتعدت، ثم تلوت بحركةٍ زاويةٍ شاذة، كما لم أرَ من قبل طيلة حياتى، وكأنما نوبةً تقلصٍ حادةٍ قد تسببت فى التهابٍ وحكةٍ فى بقعة الجلد فيما بين كتفَيها .

بعدها، عادت من جديد لتبدو كأكثر نساء الوجود شقاءً وحرناً، ومن ثم أيضاً، بدأت من جديد ألومُها وأستنكرُ عليها ذلك، لكن ليس بذات اليقين السابق، لأنه لو كان ثمة سببٌ، ولو علمتُ أنا هذا السبب، إذًا لاختلفت وصماتُ العار من الحياة.

” زوجاتُ الأخوة، “ قلتُ لها —

زمتُ شفَتَيها وأمالتهما، كأنها ستبصقُ سُمًّا فى وجه الكلمة؛ لكنهما بقيتا مزممتين. كل ما فعلته أن أخرجتُ قفازَها وراحتُ تفركُ بشدةٍ بقعةً على زجاج نافذة القطار.

كانت تحكُ كأنما لتمحو شيئاً من الوجود وإلى الأبد — وصمةً ما، تلوناً لا ينمحي.

فى الواقع، ظلتِ البقرة راسخةً رغم جهودِها، ومن جديد غاصتِ المرأة فى رِعدِتها وفى اشتباك ذراعيها، تماماً كما توقعتُ أنا أن تفعل.

شيء ما دفعنى أن أخرج قُفازى وأُسرِعَ فى حِكِّ نافذتى. كانت هناك بقعةٌ صغيرة على الزجاج أيضاً. بقيتُ، رغم كلِّ محاولاتى، مكانها.

عندئذٍ، تسربتُ إلى حالة التقلُّص ذاتها، لويتُ ذراعى وشبكته خلف ظهرى. وشعرتُ بأن بشرتى أيضاً كما لدجاجة مبتلَّة فى نافذة عرض محلِّ لبيع الطيور؛ ثمة بقعةٌ فى الجلد بين الكتفين بدأت تلتهبُ وتستحْكُننى، أشعرُ بها لزجةً، أشعرُ بها فجأةً. هل يمكننى الوصول إليها؟ حاولت ذلك خلسةً، لكن المرأة لمحتنى. وألقت فى وجهى ابتسامةً تحملُ سخريةً لا نهائية، وحرزتنا لا نهائياً. ابتسامةٌ سرعان ما تلاشت من وجهها واحتوتها الظلال.

لكنها تواصلتُ معى على كل حال، قاسمتُ أحداً سرُّها أخيراً، وبعد أن سرَّبتُ سَمُّها، لم تكن لتقول المزيد.

وبينما أتكىُّ للوراء فى رُكنى الخاص، حاجبةٌ عيني عن عينيها، وفيما أنظر إلى المنحدرات والتجاويف وحسب، الرماديات والأرجوانيات ومناظر الشتاء الطبيعية، قرأتُ رسالتها، حلتُّ شفرةً سرُّها ورموزها، قرأتُ الرسالة الخبيثة تحت نظرتها المحدقة.

"هيلدا"، زوجة الأخ. هيلدا؟ هيلدا؟ هيلدا مارش — السيدة الناضرة، ذات النهدين العامرين، المرأة رفيعة المقام. تقف هيلدا عند باب البيت بيدها عملة فضية بينما سيارة التاكسى على وشك التوقف.

— "هاهى ميني البائسة، أكثر فقراً من جندب، أكثر تعاسةً من أى وقت مضى — بعباعتها القديمة ذاتها التى جاعت بها العام الماضى.

حسناً، حسناً مع وجود أطفال، هذه الأيام، لا يستطيع المرء أن يفعل أكثر. لا يا ميني، أنا سأدفع، هاهي الأجرة أيها السائق — لن تجدى أساليبك معي. تعالى يا ميني، أوه، يمكنكى حملك، ضعي عنك سلتك !” .

وهكذا تدخلان إلى غرفة الطعام.

— ” العمة ميني يا أولاد.”

بيطء تبدأ السكاكين والشوك في الهبوط على الطاولة. ينكسان رأسيهما (بوب و باربرا)، يُعرضان عن المصافحة بجفاء؛ ثم يعودان ثانية إلى طعامهما، يسترقان النظر بين فترات امتلاء الفم، ثم يعاودان المضغ من جديد.

[لكننا سوف نقفز فوق هذا، لنحذف هذا؛ الديكورات، الستائر، الصحن الصيني ذا الورود ثلاثية الأوراق، مكعبات الجبن الأصفر المستطيلة، ومربعات البسكويت البيضاء — نعم، لنهمل كل هذا، ولكن انتظروا ! في منتصف وجبة الغداء، تحدث إحدى تلك الارتجافات؛ يحدق ” بوب” في وجهها، والمعلقة في فمه.

— ” أكمل طبق البودينج يا بوب!”

لكن هيلدا استكرت هذا.

” لماذا لا بد أن ترتعش دائماً هكذا ؟” لنحذف هذا ، نحذف، حتى نصل إلى بسطة الطابق العلوي؛ الدرايزين النحاسي للسلم، مشمع

الأرضية الممزق؛ أوه نعم! ثمة غرفة نوم صغيرة تُطلُّ من بين أسطح بنايات "إيستبورن" — الأسطح المتعرجة مثل العمود الفقاري ليرقات الفراشات، هذا الاتجاه، وذاك الاتجاه، مقلمةً بشرائح حمراء وصفراء، مع ألواحٍ من الأزرق الغامق]

والآن يا ميني، الباب مغلق، هيلدا تنزلُ بتثاقلٍ إلى البدروم؛ وأنت تفكّين الشرائطَ عن سلّتك، تضعين على سريرك قميصَ نوم هزيل، وإلى جانب بعضهما، تضعين فردتي خُفٍّ مبطنٍ بلباد الفراء. أما المرأة — لا، أنت تتجنبين المرايا.

بعض الترتيبِ المدرّس لدبابيسِ القبعة. الصندوق الصغيرُ المصنوعُ من محار البحر، ربما بداخله شيءٌ؟ ها أنت تهزّينه؛ إنه زرارُ القميصِ، المصنوعُ من اللؤلؤ، الزرار الذي كان داخلَ الصندوق قبل عام — هذا كل ما هنالك. ثم هناك الزفرة، التهنيدة، ثم الجلوس إلى النافذة.

الثالثة من مساء أحد أيام ديسمبر؛ السماء تمطر رذاذاً خفيفاً؛ ضوءٌ يأتي من الأسفل من نافذة سقيفة محلِّ بيع الأقمشة، وآخر من الأعلى يأتي من غرفة نوم الخادمة — هذا الضوء انطفأ. فلم تجدِ المرأة شيئاً تنظرُ إليه.

خواء اللحظة — ، والآن، في أيّ شيءٍ تفكرين؟

(دعوني أختلسُ النظرَ إليها؛ إنها نائمةٌ أو تتظاهر بأنّها نائمة؛ إذا، تُرى فيمَ يمكن أن تفكرَ في الثالثة ظهراً أثناء الجلوس جوار نافذة قطارٍ؟ الصّحة؟ المال؟ القواتير؟ أم تفكر في الله؟)

أجل، ميني مارش تصلّى لربّها، وهى تجلسُ على هذه الحافة من المقعد وتنتظرُ صوب أسطح أبنية "إيستبورن". هذا مناسبٌ جداً؛ ولعلّها نظفتِ الزجاجَ أيضاً، لترى اللهَ على نحوٍ أفضل.

لكن، أى ربّ ترى؟ من هو إله ميني مارش؟ إله الشوارع الخلفية لـ "إيستبورن"، إله الساعة الثالثة من بعد الظهر؟

أنا أيضاً أنظر إلى أسطح الأبنية، أنظر إلى السماء؛ لكن، أه يا عزيزتى ——— يا لرؤية الآلهة! لا بد أن ربّها يشبه الرئيس كروجر^(١) أكثر مما يشبه الأمير ألبرت^(٢) ——— هذا أكثر ما يمكننى منحه؛ أراه يجلسُ فوق كرسي فى عباءة سوداء، ليس فى مكانٍ بالغِ العلو؛ ربما يمكننى أن أدبّر له غيمةً أو غيمتين كي يجلس فوقهما؛ بعدها ستتدلى يده بهدوءٍ من الغيمة قابضةً على عصا، الصولجان، أليس كذلك؟ ——— سوداء، غليظة، ومليئة بالأشواك ———

عجوزٌ شرسٌ وطاغية ——— إله ميني مارش! أترأه هو الذى أرسل الحكمةَ والبقعةَ والرعدة؟ أمّن أجل ذلك كانت تصلّى وتدعوه؟ إذاً، الشئ الذى حاولتُ محوه من فوق زجاج النافذة كان بقعةً من الخطيئة! أوه، ميني مارش إذاً ارتكبتُ جريمةً ما!

(١) بول كروجر (١٨٢٥-١٩٠٤) رجل دولة وقائد سياسى كان مناهضاً للنفوذ البريطانى فى جنوب إفريقيا عمل رئيساً لمستعمري جنوب إفريقيا الهولنديين لمدة عشرين عاماً، الصور الحديثة تظهره بعباءة رسمية سوداء ووجه صارم ذى لحية.

(٢) الأمير ألبرت (١٨١٩-١٨٦١)، زوج فيكتوريا ملكة بريطانيا، كان شخصية محبوبة مشهور باعتداله السياسى.

لدى اختياراتى الخاصة فيما يخص الجرائم. الغابات تتحرك سريعاً وتطير — فى الصيف تنمو عُشبَةُ "الجريس" البرية ذات الأزهار الزرقاء؛ فى تلك البدايات، مع قدوم الربيع، تنبتُ زهرةُ الربيع. أرحيلُ ما؟ أشيءٌ من هذا؟ منذَ عشرين عاماً مثلاً؟ هل ثمة عهودُ أُخِلَتْ؟ لا، ليس من جانب ميني! هى كانت مخلصَةً دائماً. انظروا كيف كانت ترعى أمها وتُمرّضُها! كم أنفقتُ من مالٍ لبناء الضريح — أكاليلُ الزهر تحت الغطاء الزجاجي — زهور النرجس البري فى الأصص.

لكننى خرجتُ عن الموضوع.

جريمة.... ربما يقولون إنها أبقت على حزنها، طمست سرّها — قمعتْ أنوثتها، هكذا سيقول — رجال العلم. ولكن، أى هراءٍ حين أسرّها وأختصرها فى قفصِ الغريزة! لا — الأمر أبعدُ من ذلك.

فيما تتجولُ عبر شوارع "كرويدون" قبل عشرين سنة، كانت العُقدُ بنفسجية اللون فى شرائطِ الستائر المخملية على قاترينة محلات بيع القماش التى تتلألأ تحت أضواء المصابيح الكهربائية، تخطفُ بصرها. تتلأأ — إلى ما بعد الساعة السادسة. لكن، مع هذا، مازال يوسعها الوصولُ إلى البيتِ إذا ما ركضت. وهكذا، تندفعُ عبر الباب المروحيّ المصنوع من الزجاج.

وقت التصفيات السنويّ، ثمة صوانٍ مسطحة ممثلة حتى الحافة بالشرائط، تتوقف، تجذبُ هذه، تعبثُ أصابعُها فى تلك التى تعلوها

زهوهُ متفتحة — لا حاجة للانتقاء، لا حاجة للشراء، فكلُ صينية
تحمل مفاجأتها ودهشتها.

— " لا نغلقُ قبل السابعة. "

وجاءت السابعة.

تركضُ، تندفعُ مسرعةً صوب البيت، وصلتُ، لكن متأخرةً جداً.

الجيران — الطبيب — الشقيق الرضيع — غلاية
الشاي — احتراق الجسم بالماء المغلي — المستشفى —
الموت — أو مجرد الصدمة من فكرته، اللوم والتوبيخ ؟

أجل، لكن التفاصيل لا تهم!! الأهم هو ما تحمله بداخلها، البقعة،
الجريمة، الفعلة التي تستوجب التكفير عنها، إنها هناك دائماً،
بين الكتفين.

— " نعم، " يبدو أنها تومئُ إلى، " إنها الفعلة التي ارتكبتها. "

سواء ارتكبتِ خطيئة أم لا، وأياً كان ما فعلتِ، أنا لا أعبأ بهذا،
ليس هذا ما أريد.

القاترينه الزجاجة لمحال بيع الأقمشة، ذات الفيونكات والشرائط
البنفسجية، — نعم، هذا الموضوع سوف يفيد^(١)، أمرُ تأفه بعض

(١) تقصد أن هذا الموضوع يمكن أن يكون موضوعاً للرواية أو مادة للجريمة المزعومة
(المترجمة)

الشيء، فكرة مطروقة ومألوفة — طالما المرء بوسعه الاختيار بين الجرائم، سوف يكون هناك العديد جداً من الاختيارات.

(دعوني أختلسُ النظرَ ثانيةً — مازالتُ نائمة، أو تتظاهر بأنها نائمة؛ بيضاء، مُتعبةٌ مُستهلكةٌ، الفمُ مُغلقٌ — بوجهها مسحةٌ من العناد والاستعصاء على المعالجة، ربما أكثر مما يظن المرء — لا ملمح واضحاً أو إشارة للغريزة) — ثمة جرائمٌ عديدةٌ لا تتناسبك؛ جريمتك متواضعة؛ بينما القصاصُ جليلٌ ومهيبٌ؛ لأن بابَ الكنيسة يُفتحُ الآن، المقعدُ الخشبيُّ الصلبُ يستقبلُها؛ تركعُ فوق البلاط البني؛ كلُّ يومٍ، في الشتاء، في الصيف، في الغسق، في الفجر، (هي الآن في هذه الحال) تُصلّي.

كلُّ آثامها تسقطُ، تسقطُ، إلى الأبد تسقط.

البقعةُ سوف تمتصُ الآثامَ جميعاً. إنها تتفاقم، يحمرُّ لونُها، تحترق. بعد هذا سوف تخزُ المرأةُ فتختلجُ وتتشنجُ من فرط الألم.

الأولادُ الصغارُ بدأوا يظهرون. " بوب موجود على الغداء اليوم" — غير أن النساءَ المُسنَّات هن الأسوأ.

في الواقع ليس بوسعكِ الصلاة والدعاء الآن أكثر من ذلك. لأن كروچر غاصَ تحت الغمام — ذابَ وانمحي كأنما بريشة رسام مضمخة باللون الرمادي السائل، بعد أن أضاف إليها مسحةً من الأسود — حتى طرف الصولجان اختفى كذلك. هذا يحدث دائماً!

بمجرد أن تشاهده^(١)، تشعرين بوجوده، سرعان ما يأتى من يقاطعكما ويفسد الوصل. إنها هيلدا الآن.

كم أنت تكرمينها ! إنها حتى تغلقُ بابَ الحمام بالمفتاح طوال الليل أيضاً، مع إنه الماء البارد وحسب ما تحتاجين إليه، أحياناً يبدو الاغتسالُ مفيداً حين يسوء الطقسُ فى الليل. ثم "جون" على الإفطار ————— الأطفال ————— الوجبات شديدة الرداءة، وأحياناً يتواجد أصدقاء ————— نباتات السرخس جميعها لا تستطيع إخفاءهم ————— هم يخمنون ويتخيلون أيضاً؛ لهذا تخرجين إلى حيث الواجهة المائية الأمامية^(٢)، حيث الموجات رمادية اللون، وحيث الصحف تتطاير، وحيث المخبأ الزجاجى مفعمٌ بالحياة ومُنقذٌ للهواء البارد، فى هذا المكان يكلفُ المقعدُ بنسين^(٣) ————— مكلفٌ جداً ————— لأنه يلزم وجود وعَاطَ على طول الضفة الرملية.

أه، إنه زنجى ————— يا له من رجلٍ مضحك ! ————— هذا الرجل الذى يحمل الببغاوات ————— بالكائنات الصغيرة المسكينة !!

أما من أحدٍ هنا يفكر فى الربِّ ؟ ————— هناك، فوق الجسر البعيد، يمسك عصاه ————— لكن لا ————— لاشئ هناك سوى

(١) تقصد لحظة تواصلها مع الله (الترجمة)

(٢) واجهة زجاج مائية حيث توجد مقاعد للإيجار (The Norton Anthology)

(٣) 2 pences - عملة نقدية معدنية تساوى المائة منها جنيه إسترليني (ت)

الرمادى فى السماء، أو، لو كانت السماءُ زرقاء، لولا تلك الغيوم
البيضاء التى تخفيه وراءها، ثم هذه الموسيقى ——— إنها موسيقى
الشرطة العسكرية ——— وعمَّ يبحثون ؟ هل يمسون بهم ؟ كم يحملق
الأطفال! حسناً، إذا العودة إلى المنزل عبر الطرق الخلفية ——— .

— " العودة إلى المنزل عبر الطرق الخلفية! "

لهذه الكلمات معنى؛ ربما نطقها رجلٌ عجوزٌ له لحيّةٌ وشاربٌ ———
لا، لا، لم يتكلم فى الحقيقة؛ سوى أن لكلِّ شَيْءٍ معنىٌ ——— الإعلاناتُ
المتكئة على بواباتِ البنايات ——— الأسماءُ فوق قِطارين المَحال ———
الثمارُ الحمراء فى السُّلال ——— رعوسُ النساءِ فى محال الكوافير
——— كلها تقول: " مينى مارش! "

لكن، هناك ارتجافٌ أُخرى.

— " البيض أرخص ثمنًا " (١)

هذا ما يحدث دائماً! كنت أفكر بها فوق شلالات المياه، نحو الجنون
مباشرةً ، عندئذ، فجأةً مثل قطيعٍ من أغنام الحُلُم، استدارتُ هى نحو
الجهة الأخرى، وانزلقت بين أصابعى.

(١) خيال الراوية الصامت وأفكارها توقف بغتة، ونزل إلى أرض الواقع حين شرعت "مينى
مارش" فى تجهيز وجبتها السريعة فى القطار، التى كانت عبارة عن بيضة مسلوقة،
فيما تعلق بصوت مسموع " البيض أرخص ثمنًا! " (The World Masterpieces
Norton Anthology)

البيضُ هو الأرخص. مربوطةٌ بحبالٍ عند شواطئِ العالم، لا جريمة من الجرائم، أحزان، تطرف، جنون المسكينة ميني مارش؛ ثمة وقت دائماً لتناول الوجبات السريعة؛ لن تراها فى جوٍّ عاصفٍ بغير معطفٍ مطر، هى لا تعدُّم الوعى كلىة برخص البيض. ولهذا، ستصلُ إلى البيت — وسوف تكشفُ حذاءها الطويل من الوحل.

هل قرأتكِ على نحوٍ صحيح ؟

لكنه الوجهُ البشرى — الوجهُ البشرى فوق الحافة العليا لصفحة الصحيفة المحتشدة يحمل أكثر، مازال يخبئ أكثر ...

الآن، فُتِحَتِ العينان، تنظران بحذرٍ؛ وفى داخل العين البشرية ثمة — كيف يمكن أن نسمى هذا الشيء ؟ — ثمة انكسار — انقسام — لكنك حين تقبضُ على ساق التبتة، إذا بالفراشة تختفى — الفراشة التى تتشبَّثُ فى المساء بأعلى الزهرة الصفراء — تحركى، ارفعى يدك، بعيداً، عالياً، بعيداً جداً.

لن أرفع يدي. تشبَّثى ساكنة، ثم، ارتجفى، يا حياة ...، يا روح ...، يا نفس ...، يا أياً ما يكون من ميني مارش — أنا، أيضاً فوق زهرتى — والصقرُ فوق الزغب — وحيداً، وإلا ما جدوى الحياة إذا ؟

من أجل أن تعلق؛ تشبَّثْ ساكنة فى المساء، فى منتصف النهار؛ تعلق ساكنة فوق المنحدر. رجفة اليد — ستختفى، فى الأعلى ! ثم تتزن من جديد. وحيداً، غير مرئى؛ تشاهدُ كل الأشياء الساكنة هناك فى

الأسفل، كلُّ شيء يبدو فائتاً. لا أحد يرى، لا أحد يهتم. عيون الآخرين هي سجوننا؛ أفكارهم هي أقفاصنا. الهواء في الأعلى، الهواء في الأسفل. القمر والخلود أوه، لكنني أسقط في الحلبة ! هل تسقطين أيضاً؟ أنتِ يا من تقبعين في الركن، ما اسمك — امرأة — ميني مارش؛ ألم يكن شيئاً شبيهاً بهذا ؟

إنها هناك، ملتصقة ببرعم زهرتها؛ تفتح حقيبة يدها، تُخرج قوقعة مُجوفة — بيضة — من الذي كان يقول إن البيض هو الأرخص ؟ أنتِ ؟ أم أنا ؟ إنه أنتِ من قالها في طريق العودة إلى البيت، هل تتذكرين؟ حينما فتح السيدُ العجوز مظلّته فجأة — أو ربما كان يعطس، أليس كذلك ؟ على أية حال، "كروچر" قد رحل، وأنتِ عدتِ إلى المنزل من الطريق الخلفى، وكشطتِ حذاءكِ الطويل. أجل. والآن تبسطين فوق ركبتكِ منديلاً ورقياً لتسقطى فيه كسرات صغيرة مضلعة حادة الزوايا من قشرة البيضة — كسرات خريطة — أحجية^(١)، كم أتمنى لو أمكنتى تجميع الكسرات سوياً ! فقط لو تجلسين ساكنة.

حركتِ ركبتيهما — فتشظّت الخريطة إلى أجزاءٍ من جديد. لأسفل منحدرات جبل الأنديز^(٢) تندفع كتل الرخام الأبيض ضاغطة

(١) Puzzle، نكرتها كسرات قشرة البيضة بلعبة الأطفال التي تتكون من قطع صغيرة يتم ترتيبها للحصول على صورة مكتملة في النهاية. (الترجمة)

(٢) Andes. - سلسلة جبال في أمريكا الجنوبية تمتد بمحاذاة الخط الغربى للقارة اللاتينية (الترجمة)

عنيفة، ساحقة، حتى الموت، حشود من كتائب البغال الإسبانية ، بقوافلها ومواكبها ——— "دريك"^(١) يجمعُ الغنائم، ذهباً وفضةً.

لكن لنعدْ . ———

إلى أى نقطة نعود، إلى أين ؟ هى فتحت الباب، تعلقَ مِظَلَّتُها على الحامل ——— هذا غنى عن القول؛ هكذا، أيضاً، نفحةٌ من رائحة لحم بقرىٍ تأتى من البدروم؛ قطرةً، قطرةً ، قطرة. لكن الشيء الذى لا يمكننى الخلاص منه، الشيء الذى يجب على أن أتجاوزه، هو رأسٌ منكسٌ، وعينان مغمضتان، تمتلكان جسارةً كتيبة، وعماءٌ ثور، هجومٌ ثم انفراطُ العقد فى الهواء، هى، بغير شك، تلك الشخصوس المختبئة خلف نبات السرخس، وكلُّ هؤلاء الرحالة من التجار.

هناك، كنتُ أخفيتهم طوال هذا الوقت على أمل أن يتلاشوا بطريقة أو بأخرى، أو الأفضل أن يظلّوا ينيثقون، لأنهم فى الواقع يجب أن يفعلوا ذلك، إذا ما كانت الرواية ستمضى فى طريق الجمع بين الثراء والتخمة، بين القدر والمأساة، كما تفعل الروايات عادةً، حين تتناول أحداثها اثنين، إن لم يكونوا ثلاثة، من الرحالة التجار، ويستأنأ كاملاً من النباتات والدريقات. " سعف النخيل وأوراقُ تلك النباتات لا تخفى إلا جزءاً صغيراً من التاجر المسافر وحسب ——— " نباتات الخنج كان يوسعها إخفاؤه كلياً، وعلى سبيل المساومة، أعطنى رميتى الحمراء

(١) Drake فرنسيس دريك: قبطان إنجليزى كان يقرصن السفن الإسبانية العائدة من أمريكا الجنوبية، محملة بالذهب والفضة المستلبة من الهند. (المترجمة)

والبيضاء، التى من أجلها كافحت وتصورتُ جوعاً؛ لكنها الخنجيات فى مدينة "إيستبورن" - فى ديسمبر - فوق طاولة عائلة "مارش" — كلا، كلا، لن أجرو؛ كل الأمر عبارة عن كسرات خبز وأنية ملح للسفرة وكشكشات فى غطاء المائدة ونباتات سرخس. ربما بعد برهة سيكون لنا وقتٌ بمحاذاة البحر. علاوة على ذلك، فأنا أشعر، من جرأ تلك الوخزات اللطيفة من النقوش والزخارف الخضراء وشظايا الزجاج المتكسر، أشعر برغبة فى التحديق والتلصص على الرجل الجالس فى مواجهتى — رجلٌ يمتلكُ القدرَ الذى يمكننى تدبيره. "جيمس موجريدج"، هل هو ذلك الرجل الذى يُطلقُ عليه آل مارش اسم "جيمى" ؟

[ميني، يجب أن تعدينى ألا تنتفضى أوترتجفى مجدداً حتى أستقرُ على الأمر].

"جيمس موجريدج يسافرُ من أجل المتاجرة فى — هل نقولُ فى الأزرار؟ — غير أن الوقت لم يحن بعد لاستحضار الأزرار فى الرواية — الكبير منها والصغير فوق الكروت الطويلة، بعضها يشبه عيون الطاووس، بعضها ذهبى باهت، بعضها يشبه الحجارة، والبعض مكسوٌ بطلاء الشعب المرجانية — لكننى قلتُ إن الوقت لم يحن بعد. هو يسافرُ، وفى أيام الخميس، يومه الذى خصصه لـ "إيستبورن"، يتناول وجباته مع آل مارش. وجهه الأحمر، عيناه الصغيرتان الثابتتان — كلا، على الإطلاق. الأمور على إجمالها تبدو عاديةً — شهيته الرهيبة إلى الطعام (هذا مُطمئن؛ لأنه لن ينظر إلى ميني قبل أن يأتى الخبزُ على مرقعة اللحم ويجعلها تجف)،

فوطئة السفر مطوية على شكل جوهرة — ولكن هذا بدائي، وأياً كان الأمر بالنسبة إلى القارئ، فهذا لن يغرر بي. فلتترك أشياء موجريدج جانباً، دعونا نتحرك. حسناً، أحدى العائلة يتم إصلاحها في أيام الأحاد بواسطة جيمس نفسه. إنه يقرأ صحيفة "الحقيقة"^(١). لكن ماذا عن أهوائه؟ الزهور — وزوجته ممرضة المستشفى المتقاعدة — شيء مثير — بالله عليك دعيني أحصل على امرأة واحدة لها اسم يروق لي ! لكن لا؛ هي واحدة من بنات الأفكار، هؤلاء الأطفال الذين لا يولدون إلا في العقل^(٢)، غير شرعيين، وبرغم هذا نحبهم، تماماً مثل نباتاتى الخنجية.

كم من البشر يموتون في كل رواية كُتبت — البشر الأفضل والأعز، بينما موجريدج يحيا. تلك خطيئة الحياة. هاهي "ميني" تاكل بيضتها في هذه اللحظة، قبالتى وعند النهاية الأخرى من الخط — هل تجاوزنا "لويز"^(٣)؟ — لا بد من وجود "جيمي" — ولا فما سبب ارتجافتها؟

لا بد من وجود "موجريدج" — خطيئة الحياة. الحياة تفرض قوانينها؛ الحياة تعرفل الطريق؛ الحياة هي وراء نبات السرخس؛ الحياة هي الطاغية، أوه، لكنها ليست مستبدة على الضعفاء! لا، لأننى أؤكد لكم أننى أتيت بملء إرادتى؛ جئت بإيعاز من السماء التى تعلم أى إكراه وراء

(١) magazine "Truth"

(٢) تقصد الأفكار (ت)

(٣) Lewes

السراخس والأباريق الزجاجية، حيث الموائد ملطخة والقوارير ملوثة. أتيت^(١) من دون مقاومة لأغرر نفسي وأغيب في مكانٍ ما في نسيج اللحم المتماسك، في الشوكة الغليظة للعمود الفقري، حيث سيكون بوسعي أن أفهم أو أجد موطن قدم داخل الإنسان، داخل روح موجريدج؛ الرجل.

التماسك الهائل للأنسجة؛ العمود الفقري صلبٌ مثل عظام الحوت، مستقيمٌ مثل شجرة البلوط؛ بينما الضلوعُ تتفرعُ مثل الأشعة؛ اللحمُ البشريُّ متوترٌ ومشدودٌ مثل نسيج المشمع؛ التجاويفُ الحمراء؛ حركات القلب الانقباضية من امتصاص وضغ، بينما من أعلى تتساقط قطع اللحم في مكعبات بُنية، وتتدفق الجعة برغوتها لتتمخض مع الدم من جديد — وهكذا نصلُ إلى العينين.

خلف الدريقات تبصرُ العينان شيئاً: أسود، أبيض، شيئاً موحشاً؛ الآن الصحنُ ثانية؛ وراء الدريقات تبصرُ العينان امرأةً متوسطة العمر؛ "شقيقة" مارش"، هيلدا على شاكلتي أكثر، الآن، تنظرُ العينان إلى شرشف الطاولة. "مارش بوسعه أن يدرك ماذا أصاب آل موريس... سنناقش هذا الأمر لاحقاً؛ جاء طبقُ الجبن؛ الصحنُ ثانية؛ دعه يدور دائرياً — الأصابعُ الضخمة؛ والآن المرأة الجالسة قبالة.

(١) تبدأ رحلتها التي أشرتُ إليها في المقدمة (المترجمة)

" شقيقة مارش — لا تشبه مارش كثيراً، أنتى بائسة رثة متوسطة العمر... يجب أن تطعمى دجاجاتك.... بحق السماء، ما الذى أهاج ارتجافاتها؟ ليس ما قلته أنا؟ هل أنا السبب كذلك؟ عزيزتى، عزيزتى، عزيزتى! ياـ تلك النسوة متوسطات العمر!! عزيزتى، عزيزتى!"

[أجل يا ميني؛ أعلم أنك ارتجفت، لكن مهلا دقيقة — يا جيمس موجريدج!] .

"عزيزتى، عزيزتى، عزيزتى!" كم يبدو الصوت جميلاً! مثل طريقة مطرقة فوق ضلع لحم مغمور فى التوابل، مثل خفقة قلب حوت عجوز حينما تحتشد البحار كثيفة ضاغطة عليه حين تلبد المروج بالغيوم.

"عزيزتى، عزيزتى!" ماذا تفعل نواقيس الجنائز للأرواح المضطربة كسى تعزيها وتهدي من روعها، تحتضنها فى طبقات الكتان، قائلة، " الوداع، حظاً طيباً!" ويعد ذلك تقول، " أين تكمن سعادتك؟" برغم من هذا سوف يقطف موجريدج زهرته من أجلها، وهذا ما كان انتهى الأمر.

والآن ما هى الخطوة التالية؟ " سيدتى، سوف يفوتك القطار،" فهم لا يتكئون.

ذاك هو طريق الرجل؛ ذاك هو الصوت الذى يدوى صداه؛ صوت كاتدرائية القديس "بولس" وصوت الحافلات العمومية ذات المحركات. لكننا نكنس فتات الخبز بعيداً. أوه يا موجريدج ، ألن تنتظر؟ هل يجب أن تمضى؟ هل ستسافر إلى إيستبورن هذه الظهيرة فى واحدة من تلك

العربيات الصغيرة؟ هل أنت ذلك الرجل المحبوس داخل صناديق الكرتون خضراء اللون، والذي، بين حينٍ وآخر، يسدل ستائرهما، وفي أحيان أخرى يجلس على نحوٍ مهيب شاخصاً للأمام مثل أبى الهول، ودائماً هناك نظرة تشبه القبور، تشبه شيئاً من أداوت متعهدي الدفن الذين يجهزون الموتى، التابوت، بينما الغسق يحيط بالحصان والحوذى؟
اخبرنى ——— لكن الأبواب صُفِّقَتْ. لن نلتقى أبداً من جديد. الوداع يا موجريدج!

أجل، أجل، إنى قادمة. تماماً فوق قمة المنزل. لحظة واحدة، سوف أترى برهةً. كم يتجول الوحل فى العقل ——— كم من دوامات تتركها تلك الوحوش، المياه تتأرجح، والأعشاب الصغيرة تتماوج، خضراء هنا، سوداء هناك، تضربُ فى الرمال، حتى تتجمع الذرات مجدداً بالتدريج، ثم تتخلُّ الرواسبُ نفسها، ومن جديد من خلال العين، يبصر المرءُ كلَّ شىءٍ صافياً وساكناً، وقتئذٍ، تصعد إلى الشفتين بعض الصلوات والدعوات من أجل الموتى، جنازةً للأرواح من تلكم التى يومئُ فيها المرءُ برأسه لهؤلاء الذين لن يلتقيهم بعد ذلك أبداً.

جيمس موجريدج أصبح ميتاً الآن، رحل إلى الأبد. حسناً
يا ميني ———

- " ليس بوسعى مواجهة الأمر أكثر من ذلك."

لو كانت قالت ذلك! ———

(دعونى أنظر إليها. إنها تكنسُ قشر البيض نحو منحدرات عميقة).

لقد قالتها بالتاكيد، بينما تميلُ على حائط غرفة النوم، وتقتلعُ تلك الكراتِ الصغيرةَ التى تزيّن حواف الستارةِ قرمزية اللون.

غير أن النفسَ حين تتحدث إلى النفسِ، من يكون المتكلم؟ —
الروح المدفونة؟ النفس التى أُقصيتُ، وأُزيحت عميقاً، عميقاً، فى عُمقِ
السرداب المركزى لكهوف الموتى؟ النفسُ التى اعتمدتُ الوشاحَ الحاجبَ
وتركتُ العالمَ — نفسُ جبانةٍ ربما، لكنها جميلةٌ على نحوٍ ما، لأنها
تحلّق حاملةً مشكاتها المنيرة بغير توقّفٍ أعلى وأسفل الدهاليز المعتمة.
— " ليس بوسعى تحمّل المزيد."

هكذا قالت روحها. " ذاك الرجل على مائدة الغداء — هيلدا
— الأطفال. " أوه، أيتها السماء، هذا نشيجُها ! ها هى الروحُ
تنتحبُ مصيرها، الروحُ التى طُرِدَت وأُزيحت على مقربةٍ من هنا،
أو هناك بعيداً، حتى تستقرّ فوق السجاجيد الواطئة — حيث
مواطنى الأقدام الهزيلة — والمِرْقُ المنكمشة لكل هذا الكونِ الآخذِ فى
التلاشى — الحبُّ، الحياة، الوفاء، الزوجُ، الأطفال، لا أعرف تحديداً
أى بهاءٍ وروعة فى لمحات مرحلة الأنوثة المبكرة. " ليس من أجلى —
ليس من أجلى."

لكن، حينئذ — شطائرُ الفطائر، الكلبُ العجوزُ الأجرد ؟
الحصيرةُ المزخرفة بالخزِ التى يجب أن أتخيلها، ومواساة لفافات

الكتان. إذا كانت ميني مارش قد دُهِست وأُخذت إلى المستشفى،
 لكان سيهتفُ الأطباءُ والمرضاتُ أنفُسَهُم..... هناك المشهد والرؤية
 — وهناك المسافة بينهما — البقعة الزرقاء في نهاية الطريق
 المشجَر، بينما، برغم كل شيء، الشاي وافر، وشطائر الكعك ساخنة،
 والكلبُ — "بيني، عدْ إلى سَلَتِكَ أيها السيد، وانظر ماذا جلبت لك
 الأم!" وهكذا، تأخذين القفازَ ذا الإبهام المقطوع، تتحددين مرةً أخرى
 الروح الشريرة المتلصصة فيما يُعرف بالولوج داخل الثقوب، تجددن
 التحصينات، تبدلين الصوف الرمادي، تتسجينه للداخل والخارج .

تتسجين للداخل والخارج، من جانبٍ إلى جانبٍ وتعيدن ذلك،
 تغزلين الشبكةَ التي من خلالها الله ذاته — صه، لا تفكري في
 الله! كم هي الغرز مُحَكَّمةٌ ومحبوكة! يجب أن تفخري برتقك وتسيجك.
 يجب ألا ندع شيئاً يزعجها. لندع الضوء ينسابُ برهافة، ولنجعل الغيمةَ
 تُظهرُ القميصَ الداخِلُ للورقة الخضراء الأولى. لندعُ العصفورَ يحطُّ
 على غصن الشجرة، ويهزُّ قطرات المطر المعلقة على مرفق الغصن....
 لماذا ترفعُ بصرها إلى أعلى؟ هل هناك صوتُ ما، فكرةُ ما؟ آه، السماء !
 مرةً أخرى تعودين للشئ الذي فعلت، الزجاج السميكة ذو الفيونكات
 البنفسجية؟ لكن هليدا سوف تأتي. الخزي، العار والفضيحة، أوه، أغلقت
 تلك الثغرة.

بعدما أصلحتُ ميني مارش قفازَها، تلقى به داخل الدرج، ثم تغلق
 الدرج في حسم. أقتنصُ نظرةً لوجهها عبر انعكاسه على الزجاج^(١).

(١) زجاج نافذة القطار (ت)

الشفقتان مزمومتان. الذقن معلقة ومرتفعة. بعد ذلك بدأت تعقد رباط حذائها، ثم لمست حنجرتها. على أى شكل دبوس الزينة على صدرك؟ نبات طفيلى أم ترقوة طائر؟ وما الذى يحدث؟ إن لم أكن مخطئة جداً، فإن النبضات تتسارع، اللحظة ستأتى حالا، الخيوط ستتسابق، والطوفان أمامنا. هنا تكمن الأزمة ! كانت السماء فى عونك ! تمنع فى اكتئابها. تشجعى تشجعى ! واجهى الأمر، كُونِيه أنتِ، بالله عليك لا تنتظري فوق الحصيرة الآن ! ها هو الباب هناك ! أنا فى جانبك ! تكلمى ! تصدى لها، اقهرى روحها !

- "أوه، معذرة ! نعم، هذه إيستبورن. سوف أنزل هنا من أجلك. دعينى أجرب مقبض اليد."

[لكن يا ميني، برغم استمرارنا فى الإدعاء والتظاهر، فإننى قرأتك على نحو صحيح — أنا معك الآن] .

- " هل هذه كل أمتعتك؟ "

- " نعم بكل تأكيد، أنا ممتنة جداً. "

(لكن لماذا تتلفتين حولك هكذا؟ هيلدا لن تأتى إلى المحطة، ولا جون؛ وموجريدج يقود سيارته فى الجانب البعيد من إيستبورن).

- " سوف أنتظر بجانب حقيبتى يا سيدتى، هذا أكثر أماناً. قال إنه سيلتقى بى.... أوه، ها هو ذا ! هذا هو ابنى. "

وهكذا

يمضيان سوياً.

حسناً، ولكننى حائرة.... بدون شك، يا ميني أنت تعلمين أكثر، شابٌ غريب.... توقّف! سوف أخبره — ميني! أنسة مارش! — لا أعرف برغم هذا. ثمة شيء غريبٌ فى عباعتها فيما يحركها الهواء. أوه، لكن هذا غير صحيح، غير لائق ولا محتشم..... انظروا كيف يتثنى فيما يمضيان نحو البوابة الرئيسية. لقد وجدت تذكرتها. يالها من نكتة! يمضيان بعيداً، إلى الأسفل نحو الطريق، جنباً إلى جنب.... حسناً، إن عالمي فى حال سيئة يصعب الخلاص منها! ما الذى أتكى عليه؟ ما الذى أعرفه؟ تلك ليست ميني. لم يكن هناك موجريدج على الإطلاق. من أنا؟ الحياة عارية مثل قطعة عظام.

ولكن تبقى النظرة الأخيرة إليهما — بينما هو يخطو نحو الحاجز الحجرى، وهى تتبعه حول حافة البناية الضخمة، يملئانى بالحيرة — يغرقتانى من جديد. شخصان غامضان! أم وابنها. من تكوينين؟ لماذا تمشين نحو الشارع؟ أين ستنامين الليلة، ثم، غداً؟ أوه، كم تدور وتلتف مثل دوامة — تطفو بى من جديد! سأبداً فى تتبعهما. الناس يقودون السيارات فى هذا الطريق وفى ذاك الطريق. الضوء الأبيض يتقطع وينسكب. النوافذ ذات الزجاج السميكة، زهور القرنفل وزهور الأقحوان. نبات اللبلاب فى الحدايق المظلمة. عربات الحليب على الأبواب. أينما ذهبتُ، ثمة كائنات غامضة، أنا أراكما، تتعطفان عند الناصية، أمهات وأبناء، أنت، وأنت، وأنت. أسرع، أتبعهم. هذا لا بد هو البحر كما أتخيل، مناظرُ الريف الطبيعية رمادية اللون،

معتمةً مثل الرماد؛ المياهُ تدمدمُ وتتحرك. إذا ما سقطتُ على ركبتيّ، إذا ما مارسْتُ الطقوسَ الدينية، الألاعيبَ العتيقة، إنه أنتم، أيتها الكائنات الغامضة غير المعلومة، أنتم من أتعبد فيهم ، فإذا فتحتُ ذراعيّ، فإنه أنتم من أعانق، أنتم الذين أجذبهم نحوي — أيها العالم الجدير بالحب !

حوارٌ لم يتمَّ مع فرجينيا وولف

هذه نخبة من الأسئلة التي وجهها القراء المعاصرون من مختلف الأعمار والثقافات للروائية فرجينيا وولف بعد موتها بعقود. أجابَ عنها نخبةٌ من خبراء الصف الأول والمحلين النفسيين والنقاد اتكاءً على كتابات وولف ورواياتها ورؤاها في الحياة والثقافة والأدب. أسئلةٌ حول منهجها الكتابي وآرائها حول الحياة ووضع المرأة وحياتها الخاصة وانتحارها، وإجابات متخيَّلة لم تقلها وولف غير إنها متكئة بقوة على أسلوب تعاطيها للأمور.

● كيف كانت الحياة في بريطانيا في أثناء الحرب العالمية؟

● ● أفترضُ أنك تقصد الحرب الكونية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥) .

نعم، بالفعل أتذكّر الكثير من الأمور عن تلك الفترة. لقد متُّ عام ١٩٤١ غير أنني أذكر جيداً السنوات الأولى من الحرب والشهور السابقة التي أرهصتُ لها.

في مذكراتي ليوم ٢٢ يناير ١٩٣٩ أشرتُ إلى أن حرياً وشيكة تلوح في الأفق. في اليوم التالي أصدرَ رئيس وزارتنا مستر "شامبرلين" بياناً في الإذاعة يدعو فيه كل مواطنٍ إلى الخدمة : "من واجب كل رجل

أن يؤمن سلام البلاد". كان هذا يعنى تنظيم المؤن، والتعتيم الأسود^(١) (الذى يعنى تغطية النوافذ بالأقمشة السوداء حتى تغرق لندن فى الظلمة وتنطمس معالمها، فتظنُّها الطائراتُ المعادية مناطق ريفية فلا تعبأ بإلقاء القنابل عليها)، وكل فرد أظهر تعاوناً مع الأمر.

كم كرهت هذا التعتيم الأسود^١ فى يومياتى ليوم ٢ فبراير ١٩٤٠ كتبت: "إن التعتيم الأسود أشد إجراماً من الحرب ذاتها... لم تغب عن خاطرى لندن فى حال السلم، مصابيح الليل، حافلاتُ تزار فيما تمر عبر ميدان تافى ستوك..."

كنت كثيراً ما أتشوق لجولاتى المسائية، حيث كان من الخطورة أن يسير أحد فى الظلام الدامس. اكتشفت وقتها كم أحببت مدينتى، وتخيلت ما لو سقطت قنبلة فوق أحد شوارعها، خاصة تلك الأزقة الصغيرة ذات الشرفات النحاسية والستائر التى تعبق برائحة النهر، والعجائز وهم يقرعون!! بالتأكيد كان إحساسى الوطنى يشتعل، بالرغم من كونى أميل للنهج المسالم، وأرفض الحرب بكل مستوياتها.

كان زوجى متورطاً فى العمل السياسى، وكنت على دراية بالكثير من الظروف السياسية التى يمرُّ بها العالم آنذاك، غير أنى بدأت أشعر أن التفكير فى أسباب الحرب لونٌ من إهدار الوقت.

black-out (١)

حينما كنا فى منزلنا الريفى كنت أتوق إلى السفر إلى المدينة، لكننى عدلتُ عن فكرتى قائلة: "ما المغزى من الذهاب إلى هناك؟ أن نُقتل بقذيفة؟!"

فى مايو ١٩٤٠ كسرَ الألمانُ خطَّ الدفاع الفرنسىَ وبدعوا فى التوجه صوب القناة. كنتُ مرتعبةً من فكرة الغزو، خاصة وزوجى يهودى الأصل مما يعنى أن خطراً عظيماً يحرق بنا.

الصحفُ كانت "صانعة أبطال"، أى كانت تعرض صور المقاتلين الأبطال بنظراتهم المنتشبة بالنصر فيما كنتُ أفكر، "إلى أى مدى نحن جديرون بمثل هؤلاء الرجال؟" كنتُ أحاول أن أكتبَ روايتى الأخيرة، "بين فصول العرض"، وكان من الصعب جداً الشروعُ فى الكتابة بينما كل تلك الأحداث تجرى.

بالمناسبة، هل شاهدتم برنامجاً تليفزيونياً معاصراً لكم يسمى "منزلُ فى الأربعينيات" ^(١) ؟ فهمت أنه يرصدُ يوماً من حياة أسرة عاشت ثمانية أسابيع فى منزلٍ تم بناؤه على ذات الطراز السائد فى الأربعينيات، بكل مفردات الحياة آنذاك، المُوْن، التعتيم الأسود، الغارات الجوية الخ ، إذا ما استطعتم أن تشاهدوا هذا البرنامج، أعتقد أنه سيعطيكم فكرةً جيدة عن حال بريطانيا وكيف كانت فى تلك الآونة.

(١) House s 1940'.

● هل مقالنا "غرفة تخص المرء" و "ثلاثة جنيهاً" تعكسان رؤاك السياسية الخاصة ؟

● ● نعم، الاشتتان تعكسان أفكارى، وقد كُتبتا من أجل أسباب مختلفة، وانطلاقاً من مقاربات فكرية مختلفة.

كتبتُ "غرفة تخصُّ المرء" أساساً كمحاضرةٍ دُعيتُ لألقيها فى جامعة نيونام فى كامبريدج، حول المرأة والإبداع. (وعن طريق معجزةٍ ما، بعد ثلاث سنوات من نشر "غرفة تخص المرء"، وجدت كل صفحات مقالتي الأصلية عن المرأة والإبداع، لكننى لا أذكر ما إذا كنت بالفعل كتبت المحاضرة التى ألقيتها أم فقط كتبتُ مقالةً تركز على هذا الموضوع).

بمجرد أن بدأت أفكر فى عنوان المحور، تملكنى السخط من جراء غياب صوت النساء المميزات هناك. كان القليل من النواقد متاحاً للمرأة آنذاك. بالتأكيد كانت نبرة المقالات مرحة بعض الشيء لكننى كنت جادة فيما يخصُّ المحتوى. إبان كتابتى "ثلاثة جنيهاً" كنت حانقة. كنت عنيفة فى كل ما جاء بها. كتبتها فى حالٍ من الاعتقاد الغاضب. وكانت ردود الفعل فجأةً حول هذه المقالة: كيودى ليفيز، الناقدة بجامعة كمبريدج قالت إننى بدوت وكأئننى واقعة تحت وهم أن النساء ظلت لقرون يقلبن القدور بيدٍ ويؤرجحن المهد بالأخرى... (أمر مضحك. كانت ترمى أننى مشوشة العقل، وغير ملمة بالواقع).

غير أنى حصدتُ خطاباتٍ كثيرةً من نساءٍ متباينات، غير أكاديميّات، يعبرن عن امتنانهن حين صادفن مشاعرهن التى أرقتهن طويلا مطبوعة على الورق. وهذا يعنى أن تلك الكتابات قد مستهن عميقاً وعنتُ شيئاً لهن.

أجل كتاباتى عكست أفكارى ورؤاى السياسية والاجتماعية.

● هل كنت تعتقدين حقاً باحتياجك إلى غرفة خاصة من أجل أن تبدعى؟

● ● أجل، كتبتُ تلك المقالة عن اقتناع تام، بعد شهور قليلة من محاضراتى لطلاب كامبريدج حول المرأة والإبداع.

بالرغم من أننى أتمنى أن تتناولوا هذا العمل بوصفه إبداعاً، لكنه لم يكن كذلك، فقط هى كتابة تعكس أفكارى الخاصة. فكما تعلم، جعلت جوهر القضية فى بداية الكتاب الأولى، أن المرأة يجب أن تحصل على مالها الخاص وغرفتها الخاصة إذا ما نيط بها كتابة الإبداع. وصلتُ إلى ذاك اليقين قبل أن أتطرق إلى طبيعة المرأة المبدعة، وطبيعة الإبداع التى ستكتب، وبقيّة الكتاب دار حول لماذا أنا على كل هذا اليقين من كون هذين الأمرين من الضرورات ما-قبل-الأولى.

ربما ظروف إلقاء المحاضرات فى كامبريدج أدت إلى إيمانى الذاتى بوجوب حصول المرأة المبدعة على تلك المصادر كى تبدع، أعنى المال، المكان، الخصوصية.

كلما فكرت فى كل تلك الأموال التى أهرقت فى المؤسسات الذكورية، وفى الظروف التى يتلقى خلالها الرجالُ الدرسَ فى كمبريدج، لا أتمالك نفسى من التفكير فى النساء اللواتى ظلن يعملن لقرون طويلة، ومرّ شقاؤهن سدى، من دون أن يُلْتَفَتَ إليه.

كتاباتى أعلنت عن إيمانى بوجوب أن يُنظر للمرأة الكاتبة باعتبارها محترفة كتابة لا موضوعاً للكتابة، وأيضاً أشارت كتاباتى إلى ضرورة أن يكون الكاتبُ عموماً مثقفاً، وعلى علاقة وثيقة بالمكتبات والمراجع.

لو تأملنا هذه الكتابات الآن، ربما نجد أن " غرفة تخص المرء " هى إعلانٌ عن كتابتى: فهى مزيجٌ من الخيال المحلّق فى الوهم، ومن إمكانية أن نرى الحياة كرواية، موشاة بقوة بالمعطيات الفكرية والسياسية فى ذات الوقت.

● هل تمتعتِ بطفولةٍ سعيدة؟

● ● تمتعتُ بطفولةٍ نشطة، كما يمكنك أن تستخلص من خلال سيرتى الذاتية التى سيكتبها "هيرميونى لى" فيما بعد.

كان لى سبعة أخوة وأخوات : شقيقان، شقيقة، أخان غير شقيقين، وأختان غير شقيقتين. ولا غرابة إذاً أن بدت أُمى مشغولة طوال الوقت.

عشنا فى لندن، ولذا اعتدنا أن نؤخذ إلى حدائق "كنزنتون" لمشاهدة تمثال "بيتر بان"، وقرأنا الكثير من الأعمال مثل "الكنز الذهبى"، بل وأنشأنا صحيفتنا الخاصة. كان اسمها " جريدة بوابة هايدبارك (مازلت أحتفظ بها، كان أنا من كتبَ معظمها). أتذكّر حين

كنت صغيرة جداً، ألعب أسفل طاولة غرفة الطعام مع شقيقتى قانيسا. كانت تسأل عن أشياء مثل "هل للقبط السوداء ذيول؟ وتتسائل عما إذا كانت السماء متشابهة فى كل مكان.

فى الصيف ذهبنا جميعاً إلى سانت أيفز وعشنا فى منزل كبير جوار البحر. (كتبْتُ عن فصول الصيف تلك فى رواية "صوبَ المنارة"). كنا نخرج للعب باصطياد اليعاسيب والفرشات.

قبل موتى بدأت أكتب عن ذكرياتى الأولى، واكتشفت أنني أتذكر بوضوح مراحلى الأولى حين كنتُ طفلةً فى روضة أطفال سانت أيفز، أصبحو مبكراً فى الصباح، أستمع إلى صوت البحر فيما أفكر أن هذا الصوت هو "المتعة الصافية" التى يمكننى أن أستقبلها.

وهكذا يمكن أن أقول، نعم كانت طفولتى سعيدة! (إلى أن ماتت أمى، ولكن هذه قصة أخرى).

- هل كانت تأتيك الأفكار الأجمل للروايات فى الريف أم فى لندن؟
- ● كلاهما ألهمنى. وجدت لندن مفعمة بالبهجة كما يمكن أن تلمس من "مسز دالواى".

فى مقالتي "الشوارع الساحرة"، تكلمت عن شوارع لندن التى أحببت السير فيها شتاءً. تكلمت فيها عن هواء لندن المنعش والنزعة الاجتماعية التى تسود شوارعها. المشى فى لندن يشبه المشى على بساط سحرى. أنتجت الكثير من رؤاى هكذا، إيقاع السير يضبطنى على إيقاع الكتابة.

هناك كتابٌ للكاتبة "جين موركرافت ويلسن" عنوانه: "فرجينيا وولف: حياتها فى لندن: سيرة المكان"، وفيه رسمت الكاتبة خريطة لجولاتى ! ليس فقط جولاتى بل بعض جولات شخصى رواياتى أيضاً.

زوجى ليونارد كان يعتقد أنى أغدو أضعف وأقل مقاومة للمرض حين أكون فى لندن، ولهذا كنا نعود أدرجنا إلى بيتنا الريفى فى سُسِيكس، بيت الرهبان، الذى دائماً ما كان هادئاً ومريحاً. كثيراً ما كتبت هناك فى الحديقة حين كنت أرغب فى الهروب من ضوضاء لندن وطابعها المثير، كنت أترك نفسى تغرق تماماً داخل عقلى حتى تأخذ أفكارى فى التكوّن. أفترض أن مفتاح الكتابة يكمن فى أن تكون وحيداً، ولهذا حتى حين أكون فى لندن وأفكر فى عملى أخرج وحدى فى نزاهاتٍ خلوية.

● ساعدت كتبك الكثير من مرضى الاكتئاب والقلق العقلى؛ حتى غدت "صوتاً" للبشر نوى الآلام العظمى. عندما رحلت، هل كنت تشعرين قبلها أن لا أحد هناك يمكنك الحديث معه، أو أن أحداً لا يفهمك ؟

● ● أنا مندهشة ومسرورة أن كتبى ساعدت البشر المكتئبين، لم أفكر مطلقاً أن تكون لكتبى تلك الوظيفة. كان يتتابنى القلق بشدة حين أضطر للكتابة عن الاضطرابات العقلية، وأجفل من خوض تلك المسالك.

لم ينتبنى القلق فى الواقع من عدم وجود أحدٍ أتكلم معه حين فكرت فى الموت، لأن انهياراتى النفسية لم تكن وليدة حزنٍ أو قلق، لكنه

الخوف المروع من مرضٍ لا شفاء منه. شرحتُ الأمرَ لزوجي بوصفه "مرضاً فظيعاً". حين مرضتُ في الماضي كان هناك الكثير من الناس يحاولون المساعدة، لكنني كنتُ أشعر أن أصواتاً كثيرة غير موجودة تغمرني.

الشيء الذي أحبطني حقاً هو حين بدا لي أنه لم يعد هناك قراء لأعمالى. كثيرٌ من أصدقائي بدعوا يموتون، وشعرت فجأةً أنني أحياء في عالم بلا قراء. كأنه عالمٌ بغير "صدى". ما جدوى الكتابة في عالم بلا قراء؟ (في واقعكم الآن يمكن أن أرى كم كان القياس خاطئاً بمجرد إلقاء نظرة على حياتي منذ موتى.)

لكن لا، لم أشعر حقيقةً أن ليس هناك من أكلمه. على العكس: أحسستُ أنني سأدمر حياة هؤلاء القريبين مني إذا ما تركت هذا المرض المروع يصرعني ثانية. في الورقة التي تركتها لزوجي ليونارد قلتُ له: "أعرف أنني أخرب حياتك... كلُّ شيء ضاع مني ماعدا اليقين بطبيعتك".

لهذا بوسعى أن أقول إنه كان لدى بالفعل كل شيء يمكن الحياة من أجله.

● ما هي الدلالة وراء "اللغة السرية" التي تشاركتَ فيها مع ليونارد؟ ولماذا اتخذت شخصيات الحيوانات؟ هل كانت محاولة لخلق حالة عزلة وخصوصية؟

● ● أظن أن كل الزوجات والأزواج لديهم "لغة سرية" خاصة بهم، حتى وإن لم يدركوا دائماً أنهم يتكلمون بها. تتزايد الشفرات والرموز بين الناس، وهم يطورون طرائقهم الفطرية في التواصل فيما بينهم .

حاولت أن أظهر هذا فى رواياتى، وأظن أنتى بذلت اهتماما بذلك فى روايتى الأولى " الخروج فى رحلة بحرية " حين صوّرت مدام ومستتر أمبروز فيما يتكلمان سويا بمعزل عن الناس، وكذلك راشيل وتيرينس وهما يجتهدان أن يؤسسا شفاتهم الخاصة بينما يتعارفان.

هل تعرف فى أى قصة قصيرة حاولت اختبار هذا الأمر بدقة؟ إنها بعنوان " لايبين و لايبينوفا ". كانت كُتبت قبل عام ١٩١٩، سوى أنها لم تُنشر حتى عام ١٩٣٨، وهى تحكى الحياة الخيالية السرية التى تعيشها زوجة تزعم أن زوجها أرنبُ وأنها أرنبة. الزوج أصابه الملل من وطأة الوهم، ثم أوقفه، وكان فى هذا نهاية الزواج. ما أعنيه أن تلك الشفقات والرموز والأسرار المشتركة تحفظ العلاقات وتساعد على البقاء. حتى وإن بدت للآخرين شيئاً شاذاً غريباً.

ليونارد وأنا احتوانا زواج حميم للغاية، بالرغم من كل الكلمات الخبيثة التى قيلت دائماً حول برود علاقتنا وقتور مشاعرى. ربما قرأت شيئاً عن الإشارات الكثيرة فى رسائل القديمة ومذكراتى حول أسماء حيواناتنا الأليفة والألعاب التى مارسناها مع حيواناتنا. مازلنا نحتفظ بكل هذا فى السنوات الأخيرة. ومازلت أتذكر الضجة التى كان يثيرها القرد الأمريكى الصغير الخاص بليونارد، وهناك إشارة غامضة حول " المرح الخاص " بشأن هذا الحيوان كتبتها نحو عام ١٩٣٦، أى قبل موتى بخمس سنوات.

لهذا أظن أن المرح مع تلك الحيوانات الأليفة يصنع نوعاً من مساندة المشاعر وتعميق الحميمية. نعم كانت لنا " لغة خاصة " بالرغم من أن الجميع يعلمها لأننى كتبت عنها فى مذكراتى.

● هل لديك أقرباء مازالوا على قيد الحياة هذه الآونة، وهل يشتركون معك فى موهبة الكتابة ؟

● ● نعم لدى الكثيرُ جداً!

شقيقتى قنيسّا بيل لديها ابنان وابنة: چوليان (الذى قُتل فى الحرب الأهلية الإسبانية)، كوينتين و أنجيليكا.

ابن أختى كوينتين بيل (الذى كتب سيرتى الذاتية) لم يعد حيا الآن، لكن زوجته آن أوليفر بيل هى محررة مذكراتى جميعها (يالها من مهمة شاقة!!).

كوينتين وآن أوليفر بيل كان لديهما ابنتان وابنٌ: فرچينيا نيكلسون، كريسيديا بيل، وچوليان بيل.

چوليان بيل كان رساما وشاعرا، وكان ضالعا بقوة فى النقد الفنى. وأنجز كتابا عن الرسام "بونار" عنوانه " بيير بونار" إصدار دار فيدون. ونشرت قصائده فى دار نشر ديل.

كريسيديا بيل ليست كاتبة، لكنها مصممة مشهورة فى فن النسيج، أما فرچينيا بيل فكانت كاتبة. ألفت كتابا حول "شارل ستون"، الكتاب الذى بدأ كوينتين فى جمعه قبل موته، وأعلم أنها الآن تعكف على تأليف كتابٍ جديد.

ابنة أختى أنجيليكا تعيش فى فرنسا. هى كاتبة أيضا، ولديها كتابان هما " مخدوعون بالطيبة" عن دار شاتو وويندان، وكتاب " اللحظة

الخالدة عن دار نشر باكربراش فى أمريكا. ولديها بنات كثيرات. إحداهن تدعى هنريتا جارنيت: وهى مصورة ممتازة، وكاتبة أيضا. وهى الآن تكتب السيرة الذاتية لـ "أنى تاكيرى".

وهكذا ترى أن الكتابة تجرى فى العائلة! (أمل ألا أكون قد أغفلت أى واحد).

● هل تعاملت مع قصصك القصيرة بنفس الجدية التى كتبت بها رواياتك، أم كانت مجرد محاولات تجريبية؟

● ● كانت محاولات تجريبية، لكننى تعلمت الكثير من كتابة القصص. تعلمت كيف أعيد تشكيل الرواية. لم أتوقع أن تطبع قصصى القصيرة كلها، لكنها طبعت، حتى مجموعتى "الأزرق والأخضر"، التى تندرج تحت أقصر القصص القصيرة التى كتبت على الإطلاق (هل قرأتها؟ إنهما تجربيتان للغاية!)

لقد اكتشفت من خلالهما كثيرا من مفاهيم الإدراك الحسى والإدراك التجريدى، خاصة فى "كيو جاردنز"، حين تتأمل الناس المارة فيما يتحدثون حولك، وكأنك فى سرير من الزهور بين الحقائق.

عبر هذا المنظور، يبدو حديث الناس غريبا ومفككا وغير مترابط (نيل، بيرت، لوت، كيس، فيليب، با، هو يقول، هى تقول، أن يقول، أنا أقول، أنا أقول....)، وهذا هو سرير الزهور الوحيد الذى يحظى بالتماسك والترابط. تبدو لى الحياة على هذا النحو، بصدق، إنها الطبيعة وحدها التى تملك الترابط، بينما نحن عشوائيون، بالرغم من التحكم

الذى نحاول أن نمارسه على حياتنا عن طريق كل الحكايات
التي نحكيها.

فى كلّ من قصتيّ " العلامة التى على الجدار " و "رواية لم تُكتب
بعد"، تجد أن سلطة الراوية واهنة ومقوّضة. القصة تبدو منطقية، لكن
حين نصل إلى النهاية، تبدو القصة شيئاً مختلفاً تماماً. وهكذا تجد
الكثير من الخدع واللعب فى قصصى، بشكل أو بآخر، غير أننى أيضاً
أطمح خلالها فى تصوير العالم بالألوان الطبيعية.

● هل تعتقدين أن مقالاتك كانت على نفس المستوى من القوة مثلما
لكتابتك الروائية؟

● ● لقد قضيت وقتاً طويلاً فى تجويد تلك المقالات، لهذا أمل أن
تراها جيدة!

حين كنت صغيرة، كان يُنتظر منى أن أستضيف أبى، السير ليزلى
ستيفن، وأصدقاءه على مائدة الشاي. كان رئيس تحرير مجلة "كورنيل"
وأحد محررى المعجم العالمى للسيرة الذاتية، لذا كان أصدقائه من
صفوة المجتمع ! مؤخراً، أخذت على مقالاتى طابعها الحكائى الثرثار فى
تلك الأيام. غير أنى تعمدت أن تأخذ الطابع الحوارى. أردت لها أن تبدو
وكأنها انعكاس لما يفعله الناس حين يجاهرون بأرائهم ووجهات نظرهم
حين يتكلمون.

بعض تلك المقالات مهم للغاية من أجل فهم رواياتى، مثل مقالة "
الرواية الحديثة"، التى فيها أستكشف فكرة كيفية استحضار وعى

الشخص وأحاسيسهم الباطنة فى الرواية. كذلك مقالة "مستر ومستر براون". هل قرأت مقالة " كيف يجب أن يُقرأ الكتاب؟" - المقالة التى فيها شرحت كيف يمكن للناس الحصول على الفائدة القصوى من القراءة ؟

لكننى أمل أن تقرأ المقالات الأخرى ذات الطابع المرح، مثل تلك التى كتبتها عن الممثلة "آلين تيرى". كنت متأثرة جداً بقصة حياتها، كانت بحق امرأة لا تتكرر (مرةً، فى أحد العروض، نسيت كلامها على المسرح، لكنها كانت من التمكن والخبرة والثقة بالنفس بحيث لم يلاحظ أحد من الجمهور ذلك). جعلت منها إحدى الشخصيات فى مسرحيتى الوحيدة " مياهٌ عذبة".

● أى رواية من رواياتك تعتقد أنها صوّرت حياتك أكثر؟

● ● يا له من سؤال شاسع !

وسؤال صعب كذلك، لأننى بالرغم من عقدى العزم أن أخدم بالكتابة القيم الفنية وحسب، وليس اعتبارها طريقة للتعبير والبوح، (تماماً كما قلت فى " غرفة تخص المرء)، لكن ثمة شيئاً منى موجوداً داخل كل رواية.

كتابة " غرفة جاكوب" جعلتنى أكتشف كيف أبدأ فى عمر الأربعين وأقول شيئاً عبر صوتى الخاص.

توقفت عن محاولة الكتابة على طريقة الروائيين" جورج ميرديث" أو "جين أوستين"، وتعلمت أن أستخدم العين الخاصة بعقلي أنا.

كنت أصور المشاهد على ذات النحو الذى يفعله الرسام، متلماً
يمكنك أن تلاحظ من الطرائق التى وُصفت بها المشاهد، فى أعمالى (آرثر
والشاطئ - البحث عن چاكوب^(١) ؛ چاكوب يرى الصخرة التى تشبه
على البعد مربيته، غرفة چاكوب الفارغة فى كامبريدج؛ المشهد فى
النهاية، عندما قدمت مسز فلاندرز حذاءه الفارغ) .

" غرفة يعقوب " كانت مشروعاً تجريبياً فى الرسم المَشْهُدَى، ومن
خلالها انعكست اهتماماتى الجمالية فى ذلك الوقت.

غير أن ثمة خيطاً من السيرة الذاتية فى تلك القصة، لأن شخصية
چاكوب (يعقوب) ارتكزت فى الأساس على شخصية شقيقى "ثوبى"
الذى مات عام ١٩٠٦ بحمى التيفويد، ولم يتجاوز السادسة
والعشرين بعد .

رواية " الخروج فى رحلة بحرية " تعكس عراقى الثقافى المبكر،
وربما تجد شيئاً منى فى راشيل فينريس، فيما تتعلم كيف تحيا بين
جماعة من الرجال المثقفين اللامعين، من دون أن تفقد إحساسها بذاتها،
وأيضاً هناك شىء منى فى كاثرين هيلبرى فى " الليل والنهار"،
بالرغم من اعتقاد الناس أن تلك الشخصية مركزة على
شقيقتى قانيسا .

رواية " صوبَ المنارة " كانت انعكاساً صادقاً لمشاعرى، لأننى خلّدت
فيها أبى و أمى فى شخصيتى مستر ومسز رامساي؛ وأيضاً " أورلاندو "

(١) أو يعقوب

كُتبت من أجل، واعتمدت على، قيتا ساكفيل ويسست، التى فتننتى وأسرنتى.

أعتقد أنه من العدل أن أقول إننى فى كل رواياتى، كنت أنهل من ذاتى وفى ذات الوقت أحاول أن أبنى هياكل جمالية وفكرية.

وبالتأكيد أنا لا أنتهج فى كتاباتى الروائية منهج كتابة السيرة الذاتية، غير أننى أبحرُ عميقاً داخل مشاعرى الخاصة قبل أن أكتب الرواية.

وبطبيعة الحال تتغير ذاتى مع كل رواية، إذ أختبر أحاسيسى وأعيد ترتيبها على نحو جديد فى كل مرة.

● هل ترسمين خريطة لروايتك، أم تتركينها تنمو مع تقدمها؟

● ● هذا يختلف من رواية إلى أخرى، دائماً ما تكون لدى خطة من نوع ما للرواية، حتى ولو لم يكتمل المحور الرئيس تماماً فى التو. حينما بدأت " غرفة يعقوب" كان المحور الرئيسى مفقوداً بالنسبة لى، غير أنى كنت قد قبضت تماماً على الحالة النفسية والمزاجية التى أريدها.

تخيلتها مثل بناء بغير سقالات أو هيكل... بدا تشكيل الحضور لشخصية جاكوب تدرجياً وساحراً، يلمع مثل النار تحت طبقة من الضباب. كتبت " دعنا نفترضُ أن الغرفة سوف تحمل هذا الحضور مجتمعاً فى الصفحة الأولى من المخطوطة، ثم تبينيت وياشرت فكرة غرفته كنقطة مرجعية ومتكى انطلاقاً للعمل.

بالنسبة لرواية " صوبَ المنارة " كان لدى أكثر من خطة للمشروع. رسمت شخصية مسز ومستر رامساي اتكاءً على شخصية أمى وأبى، خاصة حسب ذكرياتى عنهما خلال إجازاتنا الصيفية فى سانت أيفيز، حيث كنا نذهب ونحن أطفال. عرفت منذ البدء أنى أودُّ أن أخلق حالة موت ما . كان لدى، حتى فى البدايات الأولى لكتابة الرواية، فكرة تدور حول أب يجلس فى قارب فيما ينشد " سوف نفنى، كلُّ على حدة " بينما نحن نسحق سمكةً ماكريل تحتضر. رسمت مخططاً للشكل العام الذى أردته للكتاب : كتلتان من الكتاب : الجزء الأول والجزء الأخير، يتصلان سوياً عبر ممر (" الوقت الذى يمرُّ " خلال حلم اليقظة فى المنتصف). وهكذا عمدت إلى تخطيط الشكل والهيكل ثم بدأت بعدة صور قوية. أما ماذا حدث لشخص روايتى فقد كانوا ينبثقون فى رأسى فيما أتقدم فى كتابة الرواية.

غير أنك لو زرت يوماً مكتبتي الضخمة، لرأيت كم المحاولات التى أنجزها فى الكتابة قبل أن تأخذ مسارها المضبوط، يمكنك أن تلقى نظرةً على مسودات مخطوطة " صوبَ المنارة " أو " الأمواج "، وسوف تعرف كم الكتابات التى أخطأها قبل أن أنتهى إلى رواية مكتملة !! كم ضخمة !!

● لماذا غيرتِ منهجك تماماً بعد رواية " الليل والنهار "؟

● ● كنت مسرورة للغاية من تلك الرواية. فكرت أن هذه الرواية أكثر نضجاً بكثير من روايتى الأولى " الخروج فى رحلة بحرية " . أقترح

عليك أن تقرأها إن لم تكن قد فعلت من أجل أن تلمس أفكارى المبكرة عن استقلال المرأة. هذه الرواية تدور حول أيهما أكثر أهمية، أن تكون نفسك من أجل خاطر الآخرين بأن تأخذ هويتك منهم (مثل مسرز هيلبرى، التى تؤمن بالحب والزواج)، أم أن تكون نفسك من أجل خاطر أنت (مثل كاثرين الذى خالفها الرأى) . لكنها مارى داتشيت التى جسدت شخصية ذات عقلية فردية ومهدت للتبرير السياسى. أى من الشخصيتين من وجهة نظرك نجحت فى انتزاع تعاطفك أكثر، مارى أم كاثرين؟

المشكلة أن النقاد كانوا فظلين جدا تجاه الرواية وغير متعاطفين معها. إى إم فورستر قال إنها كانت محض رواية كلاسيكية واحتاجت الشخصيات أن تكون جديرة بالحب أكثر من هذا، أما ربيكا ويست فقد قالت إنها رأت عالم الرواية كله غريباً عنها.

حين اشترينا - ليونارد وأنا - دار نشر، وبدأنا فى طباعة القصص القصيرة والقصائد الخاصة بأصدقائنا، كتبت وقتها قصة ربما تعرفها وهى " كيو جاردنز". نالت هذه القصة مع " العلامة التى على الحائط" الكثير من الاستحسان والقبول: كل واحد بدأ ينتبه أن لى أسلوبا مرنا وانسيابيا فى وصل الأشياء معا عبر منظومة بدت أكثر تشويقا عما كان الأمر عليه فى أسلوبى الكلاسيكى، ومع هذا لم أكن مقتنعة فى بادئ الأمر، وواصلت الكتابة القصصية فيما أفكر كيف يمكننى أن أجعل كتابتى أكثر مرونة وانسيابية.

ثم كتبتُ قصةً أخرى وهى - رواية لم تُكتب بعد - وبدأتُ أتبين أن بوسعى أن أكتب روايةً كاملةً على نفس النحو: شىء ما يفتح على شىءٍ آخر. هذا الأسلوب غذانى بالكثير من الأفكار وأفادنى فى الرواية التى كتبتها بعد ذلك وهى " غرفة يعقوب"، وفى تلك النقطة فكرت أننى أخيرا توصلت إلى كيفية أن أبدأ فى قول شىء بصوتى الخاص الخالص.

غير أنى مازلت أحب " الليل والنهار" رغم كل هذا.

● هل تعتقد أن المرأة الكاتبة مطوّقةٌ بالبناء اللغوى الذى ينوء تحت ثقل المجتمع البطريركى، أم أن المرأة تستخدم ذات البنية " الذكورية" بنفس الكفاءة لكن فقط عبر طرائق مختلفة عما يقدمها الرجل؟

● أنت تجعلنى أشعر أننى من طراز عتيق جدا ! مثل هذا السؤال لم يكن مطروحا ولا يمكن تصويره فى زمنى. كم أنا سعيدة أن حركات التحرر النسائية قد قطعت خطوات واسعة حتى الآن !

حين كُتبتُ عن حق المرأة فى المساواة، لم يكن هذا المصطلح (الفيمينزم - feminism) قد صُلِّحَ بعد لأفئدة منه، ولم أقد أيضا من " جوليا كريستيفا" أو " هيلين سيكسوس".

بالرغم من هذا أفترضُ أننى كنتُ أفكر فى الطرائق التى من خلالها يتكلم الرجال والنساء حول أغراضهم المشتركة. تأمل " الخروج فى رحلة بحرية"، روايتى الأولى، حين كانت مسز أمبروز تتكلم، بينما زوجها يكتفى بقول: "هراء، هراء". وحين كان تيرينس وراشيل يحاولان أن يتعلما اللغة التى يتحدثها العشاق فيما بينهم، غير أن

كليهما بدا معوفاً ومشوشاً للآخر. الجنس والنشاط الجنسي بدا كمناطق محرمة (تابو)^(١) بالنسبة لى، أو موضوعات لا يجوز الخوض فيها من قبلى حتى بدا شخوص رواياتى وكأنهم أحياناً يتكلمون عبر عوالم متوازية.

إنها رواية جديرة بإعادة النظر إليها مجدداً. حين أنظر إليها بعد سنوات طويلة من كتابتها، أعتقد أن بها بقاعاً لامعة ومناطق أخرى تجعل وجنتى تشتعلان خجلاً. ولكن بوجه عام أعتقد أن راشيل كانت بصدد شيء ما، وفى طريقها لتحقيق هدف مهم، لأنها كانت المواجهة الحاسمة للإشكالية : كيف تتعامل مع المسألة الجنسية وتفصح عنها فى ظل مجتمع بطريركى حتى النخاع.

فى رواية " ثلاثة جنياهات" كنت غاضبة جداً إذ أكتب عن توغل البطريركية . ليس فقط البطريركية التى تمارس على النساء لكن على الرجال أيضاً، الذين بدوا لى وكأنهم يفقدون حواسهم ووعيهم حين يضطلعون بوظائف سلطوية فى المجتمع.

لهذا بصدق، أزعم أن الإشكالية تكمن فى الخلاف والتباين بين لغة القوة والسلطة فى مقابل لغة الإحساس والعاطفة، أكثر مما تكمن فى الخلاف والتباين بين لغة الرجل ولغة المرأة. أظن أن تلك الفكرة كانت محور " غرفة يعقوب" أيضاً.

(١) Taboo - أمر محظور الكلام فيه (ت)

مستر ومسز رامساي في (صوبَ المنارة)، كان لدى كلٍّ منهما أيضا بنية لغوية متباينة وخطاب مختلف: هو أفكاره محصورة داخل قضبان قفص، بينما هي تتكلم لغة العاطفة وتشغلها جماليات العاطفة. ولأنه كان طامعا في القوة والنفوذ اقترب جدا من السلطة الملكية، بينما هي ظلت متخففة من الأسر في منظومة ما وظلت مستقبلية تفعل حدها وحسب بعيدا عن دائرة نفوذه.

إذا شئت الحديث عن تأثيرى في حركات التحرر النسائية (الفيمينيزم، أشعر بالفخر حين يقول الناس أننى نشطت إحدى تلك الحركات)، وأيضا عن تأثير الفيمينيزم على تأويلات وترجمات أعمالى، تجد مقالا حديثا وجميلا ربما احتجت أن تلقى عليه نظرة. هذا المقال كتبته لورا ماركوس وعنوانه " فيمينيزم وولف، و وولف الفيمينيزم" ^(١). وهو ضمن كتاب حررته سوزان سيلر، وعنوان الكتاب "رفيق كامبريدج إلى أعمال فرجينيا وولف" ^(٢)، عن مطبوعات جامعة كامبريدج ٢٠٠٠. هذا الكتاب يستخدم كافة المصطلحات الجديدة ولهذا فهو معاصر جدا. أمل أن تجد إجابات أخرى حول هذا الأمر هناك.

● حين استقر فى يقينك أنك ذاهبة إلى الجنون، ماذا كان شعورك تجاه هذا، وماذا كانت ردة الفعل؟

(١) "Woolf's Feminism and Feminism's Woolf."

(٢) The Cambridge Companion to Virginia Woolf

● ● للأسف دخلت الجنون بالفعل مرات عديدة وليس مرة واحدة، (كان مرضا عقليا على كل حال).

المرّة الأولى كانت بعد موت أمي، ويمكنكم أن تتخيلوا إلى أي مدى كان اضطرابي وتأزّمي وقتها. كانت مرحلة عصيبة ومشحونة للغاية لأن كل العائلة كانت غارقة في الحزن. كنت أشعر أنني على غير ما يرام، كانت حالتي تسوء ونبضي يتسارع، وقلبي يضرب في قوة، لم أكد أتحمّل هذا. ولهذا أوقفوا دروسي ولكنهم أيضا أوقفوا كل الأشياء التي أحببت.

من ردود الفعل أنني بدأت أخشى الآخرين، وكنت أحمرُّ خجلاً إذا ما كلمني أحد. وكان ما فعلته حيال هذا الأمر هو جلوسي في غرفتي وقراءة أكداس من الكتب حتى بدأت أتجسّن. على الأقل حين غدوت كاتبة أفدت جدا من القراءات الكثيرة التي قرأتها.

وعادة ما كان يدفعني للوقوع داخل براثن المرض مجددا وقوع شيء سيئ. ولابد أن أعترف أنني أحببت القراءة وأنا في حال جيدة عما كنت أقرأ بينما أنا مريضة.

أتمنى لكم أن تتعموا بحياة سعيدة لتستمتعوا بالقراءة.

● لماذا أقدمتِ على إغراق نفسك في النهر؟

● ● لقد انتحرت لأنني بدأت أسمع أصواتا من جديد، وكنت أعلم أنني لن أستطيع مواجهة أية انهيّارات جديدة.

لكن عن: لماذا أغرقت نفسي، فلست متأكدة الآن من السبب.
لا أعتقد أنني فكرت ملياً في الأمر قبل الإقدام على هذه الخطوة.

بالتأكيد هناك إشارات عديدة (للبحر) في كتيبى، ودائماً ما كان البحر شيئاً أولياً وأساسياً بالنسبة لى حيث كنت أستمع إلى صوت الأمواج فيما تتكسر وأنا فى فراشى فى مرحلة طفولتى الأولى فى بيتنا الصيفى فى سانت أيفيز.

كتبت قصتين مبكرتين عن الغرق^(١)، تراجى - كوميدى، بعنوان "مأساة مروعة فى داكبوند" والأخرى فى عام ١٩٠٣ "قصة امرأة غارقة"، التى تخيلتها نفسى. لكنهما فى الواقع لم يتعديا الكتابات التجريبية .

أغرقت نفسي فى نهر "أووز" . أظننى رأيت فى هذا حلا فورياً وسهلاً، لأننى استطعت الخوض داخل المياه بمجرد المشى إلى حيث أسفل حديقتنا فى بيت الرهبان (منزلنا فى سُسِيكس). كان هذا أفضل من أن أخنق نفسي بالغاز فى جراج، تلك الميته التى قررت أنا وزوجى ليونارد أن نموتها فى حال غزو الألمان (تذكروا، كان هذا فى عام ١٩٣٩ مع بداية الحرب العالمية الثانية، وكان زوجى يهودياً. فقررنا أن نفتح الغاز علينا سوياً حال حدث الغزو).

كان هذا شيئاً أحقق بالفعل. لو كنت عشت لكنت سأرى أن الألمان لم ينجحوا فى الغزو، وكنت سأرى زوجى وقد نجا من الحرب، وكنت

An Account of a Drowned Woman – Terrible Tragedy in a Duckpond (١)

سأرى روايتى " بين فصول العرض ^(١) وقد طُبعت. كان الغرق بالتأكد شيئاً بجنب تجنبه.

● كيف انتحرت؟

● ● أشعر بالعار أن أقول إننى أغرقت نفسى فى نهر أوز. وهو نهر يجرى حتى أسفل الحديقة فى منزل الرهبان ، حيث كنت أعيش مع زوجى ليونارد فى سُسيكس.

حين أنظر إلى الوراء الآن، أرى حمق تلك الخطوة. كنت أظن أننى أنقذ زوجى وشقيقتى وأرفع عنهما عبء مساعدتى فى مرضى الوشيك ، لكننى بالتأكد قد تسببت فى إيلاهما أكثر جلاء فعلتى. أما عن كيف انتحرت، فقد أثقلتُ جيوب ثوبى بالأحجار ودلفتُ إلى النهر ببطء حتى انتهت قامتى وانتهت حياتى. تجدون مشهد موتى مصوراً كتابياً وسينمائياً فى فيلم سيفوز بأوسكار عام ٢٠٠٢، انتحرتُ عنى فى الفيلم الحسنا نيكول كيدمان.

● هل استخدمتِ شخصية "سبتيمس سميث" كأداة لنقد التوجهات الاجتماعية تجاه الخل العقلى انطلاقاً من معاناتك الخاصة من مرض الاكتئاب باى - بولا ^(٢) Bi-pola ؟

(١) Between the Acts

(٢) المرض العقلى الذى عانت منه فرجينيا وولف وأدى بها إلى الانتحار. ولم يحدد له اسم إلا حديثاً من قبل الطب النفسى. (ت)

● ● ما هو اكتئاب باى - بولا ؟ يجب أن أعترف أنني لم أسمع به من قبل (تذكروا أنني مت عام ١٩٤١، ومرض الاكتئاب لم يكن له كل تلك الأسماء آنذاك).

بالتأكيد كنت أحب دوما انتقاد النظام الاجتماعى الذى اعتاد أن يعامل المرضى العقليين (بخاصة المصابون بصدمة القذائف الحربية وهو المرض الذى كان يعانى منه سبتييمس)، على نحو ازدرائى وجاهل.

أحد أهم محاور رواية " مسز دالواى" كان (الطبقة الاجتماعية)، وكان الأطباء المعالجون لسبتييمس من الطبقة الوسطى التى تقلد الطبقة الأعلى وتترفع على من هم دونهم ، حتى على هؤلاء الذين يدفعون لهم أتعابهم من أجل العلاج. كانوا يتصورون أن المرض العقلى هو شىء من عدم التحكم الجزئى فى النفس، وهذا التصور محض هراء طبعا. الأمور الآن دخلت فى مناطق التنوير، هكذا أخبرونى.

لم أعرف مطلقا اسما للمرض الذى كنت أعانى منه. كنت أشعر أنني مغمورة بشىء يدق بعنف داخل مخي: مثل اصطكاك أجنحة فى رأسى، هكذا وصفت إحساسى يوما.

كنت أشعر به مثل مرض عضوى أكثر من كونه شيئا يشبه الحزن أو القلق. أحد الأطباء قال أن الأمر يعود إلى إحدى الغدد الموجودة فى مؤخرة العنق، وبقية الأطباء بدوا وكأنهم لا يعرفون ماذا يفعلون.

وعلى هذا أعتقد أن أفضل إجابة على تساؤلك هي: نهلتُ من خبرتي الخاصة في تجربة مرضى العقلى للكتابة عن سبتيمس وصدمة القذيفة^(١) التى أصابته، لأرسم كيف كان الناس متحاملين على المرضى العقليين فى تلك الأيام وعن مدى الجهل فى التعامل معهم، اجتماعياً أكثر منه طبياً.

● كيف تعلّقين على رسم شخصية مثل "راشيل فينريز" فى رواية "الخروج فى رحلة بحرية" ؟ وأيضا هل تعتقدين أن تلك الرواية قد جسدت المشاعر الداخلية لراشيل فينريز؟

● كان هذا تحدياً ضخماً. فقد كانت روايتى الأولى كما تعلمون، وكما هو الحال مع الأعمال الأولى عادةً، حاولت أن أضع فيها الكثير من خبراتى الخاصة.

تماماً مثل راشيل، ماتت أمى وأنا بعد طفلة، وكلما كبرت وجدت نفسى محاطة بأناسٍ نشطين مبهرجين مثلما كانت شخصية "كلاريس دالواي" (بنيت شخصيتها على شخصية حقيقية هي "كيثى مانكس")، وكذلك كنت محاطة برجال مثقفين مثل مستر "أمبروز" وزوجته عميقة التفكير "هلين"، التى كانت تشبه إلى حد ما شقيقتى فانيسا.

(١) "صدمة القذيفة" shell shock: اضطراب عصبي يصيب المقاتلين من جراء انفجار قذيفة على مقربة منهم - عرف أثناء الحرب العالمية الأولى.

وضعت الكثير من قراءاتي فى رواياتى وكتبى: روايات "جين أوستين"، خطابات "كوبر"، المؤلفون اليونانيون وخاصةً "جى إى مور" فى كتاب "مبادئ الأخلاق"^(١)، ذاك الكتاب الذى درسه شقيقى "ثوبى" وأصدقائه فى كامبريدج، وقرأته أنا فى المنزل^(٢).

فى عام ١٩٠٤ سافرت بالبحر إلى إيطاليا وباريس، وفى عام ١٩٠٥ ذهبت بالبحر أيضا إلى إسبانيا مع شقيقى "آدريان". فى عام ١٩٠٦ سافرت إلى اليونان مع "ثوبى" و"آدريان"، وشقيقتى "فانيسا" وصديقتى "فايوليت ديكنسون"، غير أن تلك الرحلة انتهت بكارثة: حيث التقت شقيقى "ثوبى" حمى التيفويد، ومات فى نوفمبر من نفس العام. ولذا أظن أن توصيف الحمى التى أصابت راشيل كان متكئا فى الأساس على تجربتى من مرض "ثوبى" وموته.

هذه الرواية أخذت وقتا طويلا حتى انتهيت منها: شرعت فى كتابتها فى مايو ١٩٠٨ وأرسلت بها إلى الناشر فى مارس ١٩١٣. أنجزت فيها سبع مسودات: وظللت أغير وأعدل فيها طوال الوقت.

كنت مهتمة ومشغولة بها جدا، ولكننى ظللت قلقة بشأن أسماء الشخصوس: راشيل كان اسمها أولا "ثنسيا"، ولم أوفق فى اختيار اسم

(١) G E Moore – Principia Ethica

(٢) فرجينيا وولف لم تتلق تعليمها فى الجامعة حسب تقاليد العائلات الفكرورية آنذاك، وثقفت نفسها ثقافة ذاتية.

مناسب لها. (فى إحدى المرات تجولت بين شواهد القبور من أجل شحذ الأفكار، ووجدت سيدة تُدعى "تريديسرايد" كلا ، ربما لم يكن هذا اسمها). كنت أريد لها أن تكون فردا معاصرا، لا بطلّة فيكتورية محافظة!

فى عام ١٩٠٩ أرسلت المائة صفحة الأولى إلى زوج شقيقتى "كليف بيل"، الذى أرسل لى العديد من التعليقات الإيجابية. غير أنه قال إنى - بسبب تحيزى ضد الرجال - جاعت روايتى تعليمية إرشادية بل وشديدة القزمت أيضاً. لهذا مزقت الكثير من أوراق الرواية وأعدت كتابتها.

كنت تسأل عما إذا كنت أعتقد أن مشاعر راشيل الداخلية جاءت مقنعة : وأتساءل ماذا تظنون أنتم؟ ربما نجد أن أهم الفصول التى تناولت هذا الأمر هى ٢٠، ٢١، و ٢٢، حين شعرت هيلين أن راشيل قد تخطت حراساتها، فتصادمت مع ريتشارد، دالواى بتوجيه من هيلين الآن غدت حرة فى أن تعبر عن أحاسيسها الخاصة.

إذا ما تأملت ملياً (صفحة رقم ٢٠٠ فى طبعة بنجوين) عندما كانت تتحدث مع تيرينس، الذى أبدى ملاحظاته حول أنهم أصبحوا فى القرن العشرين، لكن، لعدة سنوات ماضية لم يكن للمرأة أن تأتى من تلقاء نفسها لتتحدث فى مثل تلك الأمور. هذه الأشياء كانت تعتمل فى خلفية الرواية، كل تلك الآلاف من السنوات من الصمت الشغوف لحياة غير فعالة للمرأة.

تأملوا كذلك الفصل الثانى والعشرين، حين ألقى تيرينس خطبته الطويلة حول النساء، بينما راشيل لم تتكلم مطلقا، لأنها أغرقت ذاتها مجددا فى سونيات بيتهوفن. أتساعل كيف ترون هذه الأمور.

أنا شخصا أعتقد أنتى نجحت فى بعض المقاطع، وأخفقت فى القليل منها. لكن ما كنت أهدف إلى إظهاره : مدى صعوبة أن تعبر المرأة عن حياتها الداخلية فى ظل كل تلك القيود وغياب الحرية.

● ما هى الدلالات وراء الحفل الذى أقامته مسز دالواى فى الرواية؟

● أنا مغرمةٌ بالحفلات. ليونارد كان يعتقد أنى أحب الإثارة الفيزيائية التى تحدث خلالها، وهو ما كان يطلق عليه " خميرة وينبوع الضجيج".

لطالما كنت مفتونةٌ بفكرة ما أسميته " الوعى الجماعى". أؤمن بأن الناس يمتلكون عددا من الأنواع المختلفة من الوعى، و" الوعى الجمعى" - أثناء المحافل - يضعنا فى بؤرة الضوء بما يسمح بتدقيق وفحص الناس الآخرين لنا ، الأمر الذى يجعلنا نحاول أن نكون بصدق (نواتنا) ، إما على نحوٍ أقل أو أكثر.

تحت وهج أضواء الحفل، يصبح الناس شفافين غير محصنين ويسهل سبر أغوارهم. هذا يجعلهم يبوحون بأشياء عن أنفسهم، وبالتالي يكون هذا منبعا جيدا للكاتب لاختيار شخوص رواياته كلهم من مكان واحد، ويظهر كل أنواع الصفات البشرية من خلالهم. وهكذا حقق

المحيط المكثف والقوى للحفل الذى أقامته "كلاريسا" فى رواية "مسز دالواى"، توقعاتها من الحفل والإثارة التى أنتجها الحفل ما جعل كلاريسا وعيا أكثر بذاتها وبالأخر.

فى الأساس، كان "الحفل" دور فى الهيكل الوظيفى للرواية، هذا الدور الذى بدأ يخفت قليلا عند إعادة الكتابة والتحرير. كانت فكرتى الأولى أن يكون هذا الحفل هو الختام الروحى الصلب للرواية. كان الحفل سيتم رصده من خلال كامل المنزل (يبدأ بالمطبخ حيث مسز كلاريسا ، ثم يصعد رويدا إلى الطابق الأعلى). كان هذا سيربط ويضفر الأحداث سويا، ومن ثم ينتهى الحدث على ملاحظات ثلاث، على ثلاثة أماكن مختلفة على سلاسل البيت، حيث ثلاثة أشخاص من أبطال الرواية كلٌ سوف يقول شيئا ما يلخص به موقف كلاريسا، هؤلاء الثلاثة سوف يكونون ريتشارد، وبيتر، وسالى سيتون.

فى النهاية فكرت أنه من الأفضل أن تترك كلاريسا الحفل وتصعد شاردةً إلى حيث غرفة نومها كى تتأمل حياتها على نحوٍ أكثر حساسية ووعياً، وبينما تتوجه للحفل ثانية لتتضم إلى ضيوفها، سوف يكون بيتر ولس فى انتظارها ليقول: "إنها كلاريسا هى التى كانت هناك."

● ماذا كانت أهدافك من وراء "مسز دالواى"؟

● ● كالعادة، مقاصدى تتبثق بالتدريج مع الوقت أثناء الكتابة. بدأت هذا العمل بكتابة بعض القصص القصيرة، ويبدو أننى تذكرت أننى واصلت الكتابة على نحوٍ تبادلى، بمعنى أننى وجدت أن فكرة رواية

"مسز دالواى" قد تطورت وتحولت إلى رواية، وكان هذا غير ما اعتدت عليه مطلقاً.

كان من بين هذه القصص واحدة بعنوان "مسز دالواى فى شارع بوند". وكانت تبدأ هكذا : " قالت مسز دالواى إنها سوف تشتري القفاز بنفسها. كانت ساعة "بج بن" تدق حين كانت تخطو خارجة إلى الطريق..."

وهكذا ترون أن التفاصيل مهما تغيرت، تظل الفكرة ثابتة هناك. القصة الأصلية انتهت بمشهد السيدة دالواى فى المحل تشتري قفازها. البائعة فى المحل تقول : " منذ الحرب لم يعد من الممكن الاعتماد على القفازات مطلقاً"، وفجأة يحدث انفجارٌ عنيفٌ فى الشارع بالخارج . وبدا واضحاً أن كلاريسا تجاهلت هذا الحدث، واستمرت فى الثرثرة مع الشخوص الآخرين فى الشارع.

بالتدريج، أخذت فى تطوير فكرة أن الحرب العالمية الأولى بوصفها حدثاً مروّعاً صممت الطبقة البرجوازية الصغيرة أن تتجاهله، وبعد برهة قدمت شخصية " سبتيمس " كمعادل موضوعى للسيدة دالواى.

فى يوم ١٤ أكتوبر ١٩٢٢ كتبت فى دفتر مذكراتى، " مسز دالواى تفرّعت إلى كتاب، و أشير هنا إلى دراسة حول الجنون والانتحار: العالم تتم رؤيته بواسطة العقلاء والمجانين جنباً إلى جنب.....".

كنت أيضاً أريد أن أنتقد النظام الاجتماعى، وأظهر جانبه الأسوأ: الهرم الطبقي التراتبى، المتعاليين على طبقاتهم، الجهل بالمرض العقلى، خاصة مرض "صدمة القذيفة" shell shock، أمل أن ترونى قد نجحت.

● كيف كانت ردة فعلك تجاه النقد الذى قال إن " السيدة دالواى " رواية حاولت خلق شىء جذاب من شخصيات غير جذابة ومواقف غير جذابة ؟ خاصة عبر تيار الوعي.

● ● حسنا، أتساءل ما إذا كنتم توافقون على هذا الرأى. أنا شخصيا لم أر الأمر على هذا النحو مطلقا.

أفترض أن أحد طرائق الاستجابة والتفاعل مع العمل تكون بتأمل الشخصيات المهمشة - غير المحورية - ولماذا هم هناك: على سبيل المثال، هل كانت سالى سيتون غير جذابة؟ وإذا كانت هكذا، ماذا أخبرتنا عن كلاريسا؟

وهناك أطباء سبتيمس على سبيل المثال، كانوا مُتسلخين^(١) طبقيًا وغير ودودين وأفظاظًا، أى أنهم أناس ربما يكونون ممثلين فى الحياة، غير أنهم فى الرواية يشرحون فكرتى حول كيف كان الناس منعزلين (حتى الأطباء) فى تلك الآونة عن المرضى العقليين والنفسيين وعن محنة "صدمة القذيفة".

لمدة طويلة كنت قلقة بشأن مسز دالواى، فكرت أنها ربما تكون كائنا لامعا لكنه خاوٍ، لكننى كنت طامحة أن تغدو، فى نقاط التقائها وتقاطعها مع سيبتيمس، كائنا جذابًا، ليس فقط من أجل التناقض

(١) Snobbish المنسلخ طبقيًا واجتماعيًا وهو الفرد المقلد لسلوك الطبقة التى تطوره والمتعالى على طبقته.

والتباين بينهما، ولكن بسبب بعض اللحظات التي كانا فيها يتوافقان ويتقاطعان.

هل نظرتم في مقاطع صفحتي ٣ و ٧٥ (طبعة بنجوين - كلاهما مثالا على تيار الوعي)، عندما بدا أن كل من كلاريسا و سبتيمس يمتلكان نفس الإيقاع ونفس المعجم؟

ثم ماذا عن بيتر ويلش ؟ أحد النقاد كتب أن طريقته حين كان يجلس ويلعب بتلك السكين طوال الوقت بدت شاذة وجديدة وجذابة!

أنتم تدفعونني الآن إلى التفكير في تساؤل ضخم وفاتن: ما الذي يجعل شخصية ما في رواية "شخصية جذابة" ؟!

● ما هي المدة التي احتفظت فيها بمذكراتك ؟

● ● بدأت بالاحتفاظ بما أكتب من مذكرات منذ أوائل يناير ١٨٩٧، أي حين كنت في الخامسة عشرة.

كنت بمثابة مؤرخة عائلات غير رسمية، وصفت أشياء وأحداثاً مثل اليوبيل الماسي للملكة فيكتوريا، والإعدادات لحفل زفاف أختي غير الشقيقة "ستيلا"، كذلك أشياء من قبيل إعلانات مثل "زوروا محلاتنا في ركن سيرك بيكاديللي، عند موقف الباصات، وتوقوا شطائرنا الساخنة"، كنت أحياناً أشير إلى نفسي في تلك المذكرات بلقب "ميس جان".

بين عامي ١٨٩٧ و ١٩٠٩ كنت قد ملأت دفاتر سبعة. كان أول تاريخ مكتوب هو الأحد ٣ يناير ١٨٩٧ وتبدأ هكذا : " كلنا بدأنا نحقق أرقاماً قياسية في بداية العام الجديد - نيساً، وأديان وأنا. ركبنا الدراجات مع جورجى (أخى غير الشقيق) وذهبنا إلى مستر إستادز (رسام صديق)، لكنه لم يكن موجوداً، ومن ثم ذهبنا إلى حديقة باتيرسى - ... " واستمر الحديث واصفةً حالنا فيما نقود دراجاتنا : " دراجتى كانت جديدة والمقعد كان غير مريح."

ربما تعرفون أننى ظلت أكتب يومياتى حتى عام ١٩٤١، وحتى فى مذكراتى الأولى كتبتُ عن قراءاتى وكتاباتى، تماماً مثلما كتبتُ عن أحداثى اليومية.

فى يومى ١٨ و ١٩ مارس من عام ١٨٩٦ كنت أقرأ " حياة كوليريدج"^(١)، و "سيلز مارنر لجورج إليوت"^(٢)، وكتاب بعنوان " حكايات من ثلاث مدن"^(٣) لهنرى جيمس. بعد أسبوعين (فى ٣١ مارس) اصطدمنا به فى شارع أكسفورد ! (أبى تعرف عليه).

هل تعرفون أن مذكراتى الأولى (من ١٨٩٧ وحتى ١٩٠٩) قد صدرت مجتمعةً الآن فى كتاب واحد؟ كتاب بعنوان " صبيّة متحمسة

(١) Life of Coleridge

(٢) George Eliot – Silas Marner

(٣) Henry James – Tales of Three Cities

تحت التدريب^(١) : اليوميات الأولى لفرجينيا وولف " تحرير ميشتشيل ايه ليسكا، عن دار هوجارث للنشر، أمل أن تتمكنوا من قراءتها إذا ما أحببتم .

● لاحظت أنك تتكلمين دائما في مذكراتك عن نفسك بصيغة "ضمير الغائب" مستخدمة اسم "ميس جان" Miss Jan. ماذا كان السبب وراء هذا ؟

● ● لا أحد بوسعه أن يذكر! إنها إحدى الأمور التي تلتصق بالذهن، لا أحد يتذكر كيف بدأ الأمر، ولا حتى أنا.

لابد أن للأمر علاقة بحقيقة أن تلك المذكرات واليوميات المبكرة كانت إلى حد ما محاولة لتثبيت وتكريس هويتي، تجربة شخصيات مختلفة عساي أعثر على صوت صافٍ لكتاباتي.

في نهاية دفتر مذكراتي الأول أتذكر أنني كتبت : إن ذاك العام كان بالفعل " أول عام حقيقي معيش في حياتي"، الكتابة تجعل كل شيء يبدو قويا ومشحونا بالعاطفة.

كنت بالفعل أدعو نفسي "ميس جان" منذ عام ١٨٩٧ (كان عمري وقتها خمسة عشر عاما)، لهذا لا يمكن أن أكون قد أخذت الاسم (كما

(١) A Passionate Apprentice : The Early Journals of Virginia Woolf - Mitchell A. Leaska (The Hogarth Press)

هو شائع) عن اسم معلّمة اليونانية الجميلة، "چانيت كيس" لأننى وقتها لم أكن بعد تلقيت دروس اليونانية معها التى بدأتها عام ١٩٠٢ .

جدتى كانت تدعى "چين"، لكننى لا أظن أن هذا كان السبب وراء الاسم.

لا بد أننى أخذت الاسم من أحد الكتب التى كنت أقرأ، ربما إحدى الروايات. (اللقب الآخر الذى اعتاد أشقائى وشقيقاتى مناداتى به كان "العنزة"، ولا أذكر كيف بدأ هذا اللقب أيضاً !).

لقد جعلتمونى فى حال تفكير، الآن : أتساءل الآن ماذا لو أن "ميس چان" كانت إحدى شخصيات رواياتى!!

● هل أنت راضية عن اختيارك مهنة الأدب، أكثر من الرسم مثلما فعلت شقيقتك فينيسا؟

● كان من الواضح فى وقت مبكر أن فينيسا ستكون الفنانة فى العائلة. كانت بارعة فى الرسم حتى قبل أن تتم الخامسة عشرة.

رجل يُدعى "مستر كوك" هو من علمها الرسم، ونالت جائزة فى مدرسة الرسم التى كانت تتردد إليها.

رأيتها مرةً تشخبط متاهةً من الخطوط بالطباشير الأبيض فوق بابٍ أسود اللون. كانت تظن أن أحداً لا يرقبها أو يستمع إليها، لكننى سمعتها تقول: "حين أغدو رسامةً مشهورة...".

أستطيع القول إننى توقعت أن أغدو كاتبةً. كنت أرسم وأستمع بالرسم، لكننى كنت أكثر تفوقاً فى بناء القصص.

حين كنا أطفالا، أصدرنا صحيفة اسمها "بوابة هايدبارك الإخبارية" Hyde Park Gate News، ومازالت أذكر أنني التي كتبتُ معظمها.

حتى مذكراتي الأولى (التي بدأت أدونها في يوميّاتي التي لم تكتمل بعد : " لحظات الوجود Moments of Being)، أنبأت بوضوح عن وعي كاتبة: " حين أتذكر تمدي في مشتل بيتنا في سانت أيفز، أفكر أنني لو كنت فنانة لكنت سأرسم المشهد باللون الأصفر الباهت والفضي والأخضر. كنت سأرسم لوحةً لبتلات الزهور الملتوية؛ للقواقع، للأشياء التي يظهر الضوء من خلالها."

لكن بمجرد أن بدأت أرسم الصورة في ذهني، سمعت أصواتا، مثل نعيق الغريبان . ربما هذا ما جعل مني أديبة ، فأنا أحب الأصوات الخبيثة.

الرسم صمتٌ، مقارنةً بما حاولت أن أنقله في رواياتي : صوت نقر الكرة فوق المضرب في رواية "صوب المنارة"، ومستتر رامساي حين يكسر الصمت عن طريق الصياح بأبيات من الشعر، ومدقات البحر في "الأمواج"، وحين ينادي أرشر على الشاطئ " چا-كوب ! چا-كوب" في رواية "غرفة چاكوب.

قلت لقانيسا إنها تتشّط حافز الكتابة لدى بلوحاتها، وهي قالت إن قصصى تولّد لديها أفكارا للوحاتها. لهذا أنا سعيدة أنني أديبة، غير أن وجود شقيقة فنانة قد ساعدني في الكتابة، ومشاهدة الرسومات بين الوقت والآخر وهبني أفكارا جميلة لروياتي.

المصادر والمراجع

- World Masterpieces V-2-The Norton Anthology
- Woman of Letters A Life of Virginia Woolf-1978- Phyllis Rose
- Virginia Woolf :A Critical Reading 1975- Avrom Fleishman
- Virginia Woolf: New Critical Essays-1983-Patricia Leach and Isobel Grundy
- Virginia Woolf:A Study of Short Fictions 1989- Dean R. Baldwin
- New Feminist Essay on Virginia Woolf"- 1981- Jane Marcus
- The Hours -2002- Michael Cunningham
- Moments of Being-1976- Jeanne Schulkind
- Virginia Woolf: The quiet revolutionary -By Michael Cunningham
- Who's Afraid of Virginia Woolf -Edward Albee's 1962

فرجينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١)

قائمة أدبية سامقة فى الفن الروائى الإنجليزى الحديث، اشتهرت بالكتابة عن حقوق المرأة ومناهضة التمايز النوعى. تلقت تعليمها فى المنزل حسب البروتوكولات الفيكتورية السائدة آنذاك. اشتهرت بمنهجها السردى الجانح نحو التجريب والخارق لاستقرار الواقعية الذى برز فى القرن التاسع عشر. تقف على قدم المساواة من حيث التميز الروائى مع چويس وبروست وغيرهما من قامات الحداثة آنذاك. من رواياتها "الليل والنهار" ١٩١٩، و"غرفة يعقوب" ١٩٢٢، و"مسز دالواى" ١٩٢٥، و"صوب المنارة" ١٩٢٧، و"أورلاندو" ١٩٢٨، و"السنوات" ١٩٣٧ ومن مجموعاتها القصصية "الاثنين أو الثلاثاء" ١٩٢١ غير العديد من المقالات الفكرية والنقدية. أغرقت نفسها فى نهر أوز قرب لويس بمقاطعة سسبيكس فى الثامن والعشرين من مارس عام ١٩٤١ .

المترجمة فى سطور :

فاطمة ناعوت :

شاعرة مصرية. تخرجت فى كلية الهندسة جامعة عين شمس. لها أربعة دواوين شعرية : "نقرة إصبع" - الهيئة المصرية العامة للكتاب، وعلى بُعد سنتيمتر واحد من الأرض" - دار "كاف نون" ، و "قطاع طولى فى الذاكرة" - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣، و"فوق كف امرأة" - وزارة الثقافة اليمنية، وأنطولوجى شعرى مترجم عن الإنجليزية "مشجوج بفأس" - سلسلة آفاق عالمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٤، وأنطولوجى قصصى مترجم عن الإنجليزية "المشى بالمقلوب" وزارة الثقافة اليمنية. ولها تحت الطبع ديوان " نصف نوتة"، وديوان شعر بالإنجليزية "Before the School Shoe Got Tight". لها قيد الإعداد كتاب نقدى "دائرة الطباشير".

المراجع فى سطور :

د. ماهر شفيق فريد :

ولد فى ١٩٤٤ . ناقد أدبى ومترجم وكاتب قصة قصيرة. أستاذ
الأدب الإنجليزى بكلية الآداب جامعة القاهرة.

له فى المشروع القومى للترجمة "المختار من نقد ت . س . إليوت"
فى ثلاثة أجزاء، و"مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث" لطائفة من
النقاد، " ت . س . إليوت : شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحية" لعدة أقلام.

له مجموعة قصصية عنوانها " خريف الأزهار الحجرية". صدر له
فى عام ٢٠٠٤ " قطوف من أمهات الكتب"، و" قصص يقص : دراسات فى
الرواية والقصة القصيرة العربية"، و"الواقع والأسطورة : دراسات فى
الشعر العربى المعاصر" ويعكف حالياً على إعداد كتاب للمشروع القومى
لترجمة عنوانه " ديوان الشعر الإنجليزى فى ستة قرون: من القرن
الرابع عشر إلى مطالع الألفية الثالثة: قصائد مترجمة وتعليقات".

الإشراف اللغوى: حسام عبد العزيز

الإشراف الفنى: حسن كامل



Virginia Woolf

An Unwritten Novel

هذا كتاب يقدم للقارئ متعة ثلاثية:
فهناك أولاً فن فرجينيا وولف القصصى الذى يمتاز بتقصمه دخائل
النفس وقصده فى التعبير وخلوه من الزوائد والحواشى. وهناك ثانياً تقدمه
فاطمة ناعوت الجامعة بين سعة المعرفة بموضوعها والقدرة على تقمص
خبرة الكاتبة على نحو يجعل من التقدمة أثراً فنياً، بحقه الخاص، ليس
فيه دوجماطية النقاد الاكاديميين، ولا سطحية النقاد الانطباعيين.
وهناك ثالثاً قصة فرجينيا وولف فى ثوبها العربى الراهن حيث جاورت
المت ترجمة بين أمانة النقل وطلاقة الأداء.

ماهر

Bibliotheca Alexandrina



0750764